ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 80 9

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



Индекс 70549



НАУМ ЗАБОРОВ ПЕРВЫЙ РАЗ В ПЕРВЫЙ КЛАСС



ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР 9 1980

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

Рукописи и снимки не возвращаются

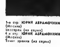
Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
228-99-11
отдел истории и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

А02432
сдано в набор 30.06.80 г.
подп. к печ. 06.08.80 г.
формат 60×90 1/8
4,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 260 000
заказ 3239 цена 50 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129085, Москва, проспект Мира, 105

НА ОБЛОЖКЕ:



1-я стр. ЮРИЙ АБРАМОЧКИН (Москва)
Велотрек (из серии)
4-я стр. ЮРИЙ АБРАМОЧКИН (Москва)
Точка зрения (из серии)

В НОМЕРЕ:

Валерий Кичин **Верные своей теме...**

«Человек «меняет» специальность. Сегодня он вместе с шахтерами спускается на нижний горизонт Солигорской шахты, уходит на многие сотни метров под землю, а завтра в белоснежном халате и марлевой шапочке принимает участие в редкой операции, происходящей в столичной клинике, или впервые с молодой учительницей входит в первый класс, или надолго становится спутником охотников в их скитаниях по пескам, пьет чай у костров рыбаков, встречает зори у мартенов сталеваров, входит вместе с ученым в аудиторию...».
Так еще более десятилетия назад писали о своей профессии молодые тогда фотожурналисты Геннадий Копосов и Лев Шерстенников. Писали с той пылкостью, с какой это может сделать человек, не устающий удивляться собственному счастью.
Действительно, что же это за профессия — фоторепортер? О чем бы он ни рассказывал, прежде надо побывать на месте события, увидеть его и пережить — самому! Нужно идти событию навстречу, искать его долго и упорно, уметь открывать незаурядное в обыденном, вечное — в мимолетном. Стать своим во многих уголках родной страны — ведь залетный гость ничего существенного не увидит.
Не счастье ли все это? Если же работа твоя одухотворена высокой целью, если живо в тебе сознание того, что перед глазами проходит не просто череда дней, но эпоха, и что в твоей власти приобщить миллионы читателей к смыслу ее движения, сохранить ее черты для грядущего, — счастье будет умножено: труд твой оказывается необходимым людям.
Эти мысли невольно приходят в голову, когда думаешь о фотопублицистическом творчестве Копосова и Шерстенникова, когда просматриваешь заново сотни их снимков, напечатанных в разное время в «Огоньке», в фотокнигах, изданных «Молодой гвардией», «Плакатом»... Это работы сугубо индивидуальные, хотя чаще всего репортеры выступали в соавторстве, а собственные их индивидуальности на удивление разные: если не



ТАК РОЖДАЛИСЬ ЦЕКА



контрастные. Снимки же объединены страстностью и полным отсутствием того выверенного «академического» спокойствия, которое казалось бы позволительно «асам» и «мэтрам» нашего современного фоторепортажа.

Они видели многое. И им о многом хочется сказать людям. Не только об увиденном, но и по поводу увиденного. Поделиться своими раздумьями о времени, о его свершениях, проблемах, заботах. И тем как-то повлиять на своих читателей — зрителей, вторгнуться в ход дел, помочь, воодушевить, заразить собственной страстью, влюбленностью, верой, убежденностью. Активно воздействовать на время — не в том ли конечная цель творчества?

О чем бы ни шел фоторассказ — он тут же выходит к публицистическим обобщениям. Поэтому авторам тесно в рамках простого очерка, локального по теме фоторепортажа. Метко и лаконично выразив в кадре черты конкретного человека, явления, события, уже в соседнем кадре они настойчиво ищут образный эквивалент напряженно работающей мысли — мысли публициста. Им тесно даже на обширнейшем материке фотографии — порою они откладывают камеру, чтобы взяться за перо. И это у них тоже получается хорошо.

Потому что есть о чем рассказать.

Они быстро для молодых обрели опыт — профессиональный, жизненный, человеческий. Работа осмысленная для них — первейшая потребность, это счастливо оберегает их творчество от общих мест, от словесной и изобразительной шелухи. Здесь нет априорных построений, готовых схем, придуманных в тиши редакционного кабинета. Все начинается с факта и запечатлевшего его фотодокумента. Снимку веришь, документальная основа определяет его стиль, весь его образный строй. Мысль рождается, живет, развивается во взаимодействии кадров.

Поэтому работа и не заканчивается на отдельном кадре. Идет скрупулезный процесс отбора, монтажа. Идут поиски тех единственно необходимых слов, которые не просто поясняют,

ФОТО **ГЕННАДИЯ КОПОСОВА** И **ЛЬВА ШЕРСТЕННИКОВА**

ПОПОЛНЕНИЕ ПРИБЫЛО

ШАГИ ВРЕМЕНИ



СЕМЬЯ. ДЕНЬ ПЕРВЫЙ

ПОЧЕТНЫЙ ГОСТЬ

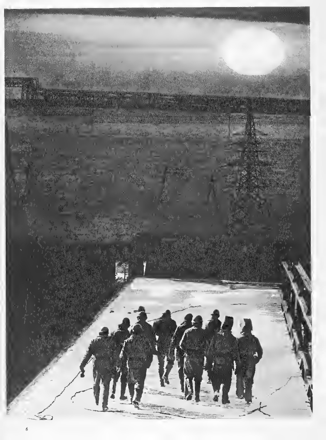




ФОТО ГЕННАДИЯ КОПОСОВА И ЛЬВА ШЕРСТЕННИКОВА

БРИГАДА

ПРИЕМ В КОМСОМОЛ

МОЛОДОЙ, НО БЫВАЛЫЙ НАРОД—



продублируют снимки, но дополнят и продолжат их. Результат, как правило, — книга. Содержательная, емкая, а главное — несущая неповторимый отпечаток тех лет, в которые она создавалась. Отпечаток времени.

Это ощущаешь в альбоме «Мы», посвященном комсомолии шестидесятых и ее свершениям.

В большой фотокниге «Здравствуй, Сибирь!», где собраны 115 лучших фотографий Копосова и Шерстенникова, исколесивших сибирские просторы от Зауралья до Приморья.

В поэтичнейшей «Башкирской сюите», название которой ничуть не претенциозно — оно точно отражает стилистику большинства составивших ее снимков.

Но более всего ход времени отразился в целой серии книг, посвященных камскому автогиганту — его истории, творимой на наших глазах.

В этой по-настоящему масштабной и зрелой работе Г. Копосов и Л. Шерстенников продолжили одну из самых содержательных традиций советского фоторепортажа — традицию длительного фотонаблюдения, своеобразной летописи. «Жанр» этот, как известно, сложен — он требует умения многократно возвращаться к одним и тем же объектам, каждый раз выходя в своем повествовании на новый уровень глубины. Это уже не просто рассказ, но исследование. И в кадре уже не только событие: объектом становится процесс — длительный, сложный, подчас противоречивый. Нужна публицистическая зрелость, чтобы увидеть в стремнине фактов главное русло, оценить и осмыслить все свершающееся с точки зрения перспективы.

Идеей неразрывной связи времен был проникнут еще альбом «Мы», вышедший в свет на пороге 70-х годов. История и сегодняшний день, действительность и порыв в будущее словно переплелись в нем, формируя главный смысл книги. В 1974-м вышла книга «Автоград», имевшая подзаголовок — «Из биографии комсомола 70-х годов». Авторы вновь начали ее рассказом о традициях советской молодежи, о славных тропах первооткрывателей — статьей, написанной ими с той же страстностью, какой одухотворены их снимки. И далее фотокадры соседствуют с элементами очерка текстового, с фрагментами взятых авторами интервью. «Каждому поколению нести в жизнь и утверждать свое» — на-



поминают публицисты и ведут нас по улицам молодого города, по цехам рождающегося гиганта, дают возможность всмотреться в лица его строителей. Образ края всеобщей молодости и устремленности к мечте, чистых помыслов и больших дел — идет ли речь о рождении завода или появлении на свет нового жителя Набережных Челнов — этот впечатляющий образ становится эмоциональным итогом первой книги, которую Г. Копосов и Л. Шерстенников посвятили ударной комсомольской стройке.

Через несколько лет Л. Шерстенников подготовил к печати новую книгу «Цвет Челнов» — она вышла к XXV съезду КПСС. Подготовил именно как книгу — в сопряжении фотографий, интервью, взятых автором у людей разных профессий, стихов, написанных строителями КамАЗа, даже писем, составивших своеобразную эпистолярно-фотографическую повесть из жизни рядовой семьи Погодиных — токаря Нины, строителя Бориса и их детей, [illegible] четырехлетнего Андрюшки. А рядом — цепь микроновелл, объединенных в главу «Характер КамАЗа»: опять-таки фотографии и короткие рассказы о случайных, но так много говорящих внимательному журналисту встречах в Набережных Челнах. И то и другое сделано с равной степенью мастерства.

«До новых встреч, КамАЗ!», — этими словами закончил автор свою книгу. И действительно, новая встреча состоялась уже через три года в большом альбоме Копосова и Шерстенникова «Товарищ КамАЗ», выпущенном издательством «Плакат».

«По масштабам и темпам строительства КамАЗ не имеет себе равных в отечественной и мировой практике. Я глубоко убежден, что пройдут годы, но все советские люди будут с гордостью вспоминать о трудовом подвиге на Каме» — этими словами Л. И. Брежнева, которые открывали альбом, определялся его обобщающий, в какой-то мере итоговый характер. Вновь и вновь перебирая архивы своей десятилетней фотолетописи, дополняя ее новыми, только что снятыми кадрами, авторы формируют масштабный, емкий по охвату фактического материала публицистический рассказ о подвиге поколения. Теперь, когда планы стали реальностью, когда уже сходят с конвейеров автозавода мощные машины, а вокруг шумит, живет полнокровной жизнью молодой город, рассказ этот обретает подлинную многослойность и широту. Ни большое, ни малое не проходит незамеченным глазом фотообъектива: лица первых строителей и контуры первых высотных кварталов, молодые и ветераны, традиции и новизна, масштабные общественные события и события семейные, «бытовые», «частные», циклопический размах конструкций и филигранная резьба наличников на старых домах — все это штрихи в истории, все интересно и ценно, ибо показывает жизнь в ее неостановимом движении от прошлого к будущему. Разнообразны фотографические жанры, составляющие полифонию книги: здесь и плакат, и портрет, и промышленный пейзаж, и — в основе всего — фоторепортаж, передающий динамику и естественное течение жизни. В каждой из этих специфических областей фототворчества авторы чувствуют себя уверенно — они точно знают место кадра в общем повество[illegible] взаимодействовать с соседними снимками, с текстом, с подписью, с процитированным документом. Они — истинные авторы этой книги, публицисты разностороннего, умного таланта, свидетели великих дел и их участники — современники.

Многолетний труд Г. Копосова и Л. Шерстенникова над темами, связанными с комсомолом, его свершениями, с одной из главных ударных комсомольских строек страны — Камским автозаводом — с интересом встречен читателями. Книга удостоена премии Союза журналистов. Перед нами — своеобразный итог большого и важного периода в творчестве мастеров: они начали свою летопись молодыми фотопублицистами, и их почерк мужал и креп вместе с КамАЗом, все более масштабно и самобытно выявлялся их журналистский потенциал. Впереди — новые темы, новые работы. Но можно быть уверенными: не расстанутся Копосов и Шерстенников с комсомольской темой. Ведь в молодости этой неугомонной, жадной до жизни — их натура и их счастье. Молодой энтузиазм фотожурналистов — и в каждом сегодняшнем их снимке, в работах, освещающих подготовку нашего народа к XXVI съезду КПСС, показывающих успехи Страны Советов в коммунистическом строительстве.

пошли тяжеловозы

Виктор Жук **Мысль — общим планом**

Заместитель председателя фотокомиссии Союза журналистов БССР

Труд составляет две трети человеческой жизни. Тему труда решает большая половина публикуемых в печати снимков. Поэтому понятен интерес к ним республиканской журналистской фотокомиссии, на нескольких заседаниях которой (последнее из них — выездное, в Могилевской области) шел полемически заостренный разговор: как мы показываем человека труда и его дело? Анализировались снимки Фотохроники БЕЛТА, ряда республиканских, городских и районных газет. Несмотря на различия, существующие между фотослужбой агентства и отделами иллюстраций периодических изданий, оказалось, что в их работе много общих проблем. Выявились и тревожные тенденции в решении «темы номер один».

Что за «валом»?

«Пятилетке — ударный труд», «Правофланговые соревнования», «Промышленность — селу» — под этими и многими другими рубриками в белорусской прессе ежедневно выходят в свет сотни снимков. Они рассказывают о заботах сельских тружеников, об ударной вахте рабочих, о поиске ученых, о творчестве художников...

Диапазон съемок широк. Жаловаться на невнимание к теме — грешно. Но справедливо замечено, что «валовые показатели» в идеологической работе вообще, а фотожурналистике — в частности никак не отражают истинного положения вещей. Здесь качественную сторону трудно измерить в процентах даже с десятыми и сотыми долями.

Что же рассказывают нам репортеры о людях труда и их делах?

Улыбка улыбке — рознь

Почти в каждой фотоинформации — лица разных людей. Но стоит положить эти снимки рядом... Улыбаются в объектив победители социалистического соревнования могилевского производственного объединения «Химволокно», метростроевцы, механизаторы, работающие на вывозке удобрений (по материалам Фотохроники БЕЛТА). О феноменальной живучести «безразмерной улыбки» говорено-переговорено. Задумаемся о другом. Согласно сообщениям (снимок плюс текст), все эти люди ударно трудятся, выполняя напряженные планы пятилетки. Получается, что с приходом фотокора дело — в сторону, время — потехе. И все же ничто так не оживляет наши лица, как улыбка! Что предосудительного в улыбке передовика, искренне показывающего нам, как бывает красив человек, занятый любимым делом? Только налицо «дистанция огромного размера» между улыбкой — естественным состоянием и сдавленным смешком, скорее насмешкой над просьбой улыбнуться.

Что в кадре и что в текстовке

Прямехонько на объектив идут доярки с бидонами, сразу три сталевара удалились от печей и стоят с безучастными лицами. Пугает обилие снимков, вызывающих сакраментальные вопросы: «куда они идут?», «о чем они говорят?» Хотя в текстовках загадок нет: «перевыполняют свои производственные задания». Да только не верится, чтобы задания перевыполнили, работая таким образом.

Судя по таким снимкам, их герои вроде как бы действительно трудятся. Но только... для фотографа. И заняты они в лучшем случае демонстрацией своего отношения к делу, а не настоящей работой.

В чем причина?

В театре бытует шутливое присловье: «Артист, в чу, прикинься!» Разве не с подобной просьбой часто обращаемся мы, фоторепортеры, к людям: «Сделайте так, как будто...»? Здесь истоки появления множества снимков, о которых идет речь.

Когда на фотографии герой не узнает себя — это только его обида. Но если читатели не получают верного представления о человеке, который трудом своим стал достоин нашего внимания, — это уже беда. Ведь задача рассказать о нем и стояла перед журналистом.

«Снял, как надо»

Процесс труда — это движение. Современная фототехника позволяет присматриваться к людям и схватывать нужные моменты, не нарушая естественного течения трудовой жизни.

Но сколько поводов вспомнить детство фотографии, когда получить резкий портрет можно было лишь, закрепив голову позирующего особыми подушечками! Почему же так часто «под прицелом» фотокамер всякая работа замирает?

В канун пуска новой очереди «Белорускалия» фотокорреспондент БЕЛТА Г. Усламов получил задание показать трудовое наступление строителей, монтажников, шахтеров. На редакционный стол легли изображения бетонных и металлических конструкций, людей, добывших первый камень сильвинита из новой шахты. Не хватало главного — накала ударной работы, ее «очеловеченного» процесса. Иными словами, не было движения.

А вскоре, в день субботника, Г. Усламова попросили сделать снимки для стенгазеты агентства. И вот ведь парадокс! — Эти кадры поражали динамикой, раскованностью, свежестью композиции.

Невеселый вывод: у нас сформировалось застывшее представление о снимках для прессы. Есть даже такой «оправдательный» аргумент репортера: «Снял, как надо».

Спрашивается, кому надо?

Беда, конечно, не только в том, что снимкам недостает острого ракурса, «разорванной» композиции, смазки части изображения и прочих внешних примет движения. Плохо, что мало динамики внутренней — движения мысли, проявления эмоций человека в кадре.

Характерный пример — на страницах кричевской районной газеты «Ленінскі клич» опубликовали репродукции доски Почета одного из хозяйств. Статичные портреты из фотоателье ничем не отличаются от «репортажных» на соседней полосе. Значит, все было по-старому: «Спокойно, снимаю!»

За частоколом станков...

Примета времени: наш труд облегчает техника. Поэтому при съемке всегда решается проблема взаимоотношений человека с машиной.

Допустим, нужен «производственный» снимок. Широкоугольная оптика лихо разворачивает перед нами величественную, но безлюдную панораму отгрузочной площадки тракторного завода. А за частоколом станков в цехе другого предприятия трудно разглядеть рабочих.

Переводится на промышленные рельсы труд колхозника... Вот летняя страда минувшего года на страницах «Знамени юности». Из номера в номер перекатывались комбайны-близнецы. Только они занимали репортера В. Драчева. И никаких других героев страды! Менялись лишь адреса под снимками.

В подобном духе фотокорреспондент БЕЛТА И. Юдаш провел съемку на Добрушском фарфоровом заводе. Товар был показан лицом, рекламные снимки чашек, тарелок, ваз — вне претензий. Но сколь убогими и скучными предстали творцы этой красоты: скульптор-модельщик и художник!

Много, слишком много снимков, из которых следует, что механизмы и продукция существуют сами по себе, а люди — приложение к ним. И уж ни в коем случае не хозяева. Порой изобилие машин, оборудования, материалов подавляет самого человека. Если исходить из традиционного мнения о публикации портрета хорошего рабочего как о моральном стимуле, получается, что, широко показывая технику, мы тем самым «хвалим»... ее работу!

Нестареющие «новости»

Редакционные отделы иллюстраций и новостей — родственники. Оба призваны работать по принципу: сегодня — в жизни, завтра — в газете. И от заметки — информации, и от газетного снимка мы ждем прежде всего сообщения: что, где, когда? Причем фотография — информация зрительная и может дать ответ еще на вопрос: как?

Представим себе такую новость: на молочно-товарном комплексе колхоза имени Серго Орджоникидзе Слуцкого района проводится анализ молока. Вряд ли столь «значительный» факт попал бы на полосу республиканской газеты. Но сообщение подкреплено снимком, на котором изображен лаборант с измерительным прибором в руках. И «новость» выходит в свет (П. Аазов, «Сельская газета»).

«Ежедневно десятки машин сходят с главного конвейера Белорусского автозавода...» — сообщил фотокорреспондент «Чырвонай змены» Ф. Бачило. Такие снимки — общие виды сборочного цеха «БелАЗа» — встречались на страницах наших газет в последние два-три года раз сто, не меньше. Поистине нестареющая «новость»!

Из номера в номер кочуют и внешне броские фотографии, под которыми в лучшем случае можно прочесть только фамилию автора и лаконичные слова вроде: «Ритмы труда». А почему бы нам не узнать, что это за эффектная стройка, перед которой словно десяток аистов, склонились краны?

От таких «хорошо сохранившихся» снимков, сделанных, наверняка, не вчера, только что нафталином не пахнет. Какими же фактами агитируют журналисты сегодня? Не густо с новостями в нашей фотожур-

налистике. Лишь один факт каждый день налицо: оперативная фотоинформация отступает под напором «картинок», которые ничего не сообщают. Конечно, они могут нести известную эстетическую нагрузку, но это уже другая тема для разговора. Логичен вопрос: а где же «рука» редактора, который должен направлять течение «фотособытий»?

Что мы хотим сказать!

В современной фотожурналистике, помимо репортера, важную роль играет бильдредактор. Он планирует съемки, руководит работой корреспондентов, отбирает для печати готовые снимки. Но это, как говорится, в идеале. А вот что на практике. Утренние часы Фотохроники БЕЛТА заполнены телефонными звонками заведующих отделами иллюстраций из разных газет: «Дайте что-нибудь по промышленности, по сельскому хозяйству...» И ни слова о событиях, о конкретных победителях соревнования и адресах съемок.

В свою очередь, редактор фотослужбы находит фотокора, который свободен: «Поезжай на завод!» На какой — дело второстепенное, зачем — и вовсе третьестепенное. Где же четкая редакторская позиция: что мы хотим сказать? Может быть, в этой профессиональной неосведомленности отчасти и кроется ответ на вопрос, почему газетный снимок перестает быть новостью? Есть и другие основания предполагать, что человек, ответственный за фотоиллюстрацию, не всегда бывает квалифицированным специалистом.

Корреспондент кричевской газеты «Ленінскі кліч» сделал снимок, который ответственный секретарь забраковал. А на фотоконкурсе в центральной газете «Сельская жизнь» эта работа была отмечена премией. В «районке» обиделись, отношения с фотокором накалились. И теперь репортер сразу после съемки откладывает в сторону фотографии заведомо «непроходные». В одном из хозяйств Гродненщины фотокорреспондент БЕЛТА А. Переход увидел огурцы «ростом» в полметра. Снимок сделал, но в редакцию не прислал. Посчитал его забавой. А жаль! Информация, ее фотографическое решение были интересными. И не дошли до читателя, думается, по обоюдной вине репортера и бильдредактора, не ставших единомышленниками в понимании факта, нужного для прессы.

Почему перед съемкой бильдредактор затрудняется дать конкретное задание, но моментально делает выбор «надо — не надо», когда на его столе — результат? Выявить критерии такого отбора бывает невозможно. Почему судьбу снимка частенько вершат люди, которых нельзя назвать фотографически грамотными?

Выносят ли окончательный приговор, скажем, произведению живописи или графики без специалиста-искусствоведа? Трудно такое припомнить. А вот в фотографии «разбираются» все. Между тем, фотографический язык не менее сложен. Но у нас в Белоруссии такой грамоте не учат.

Правда, недавно принято решение готовить фотокорреспондентов в Белорусском государственном университете. Здесь уместно вспомнить слова местного фотожурналиста А. Гаранина: «В нашем деле нужно не только высшее образование, но и высшее соображение». Просто высшего гуманитарного образования для работников «фотографического цеха» недостаточно — им нужно высшее образование по специальной фотографической программе. И снимающим, и бильдредакторам.

Во весь голос, пожалуйста!

Фотографический язык можно сравнить с манерой говорить. Фотоинформация в этом случае — краткое сообщение «вполголоса». Сообщение же с обобщением, мысль, выраженная емко, ярко и образно, — фотопублицистика. Она, увы, — редкая гостья в нашей печати.

Редакции, уделяющие внимание работе своих авторов в жанрах фотопублицистики, заслуживают доброго слова. Ведь эти материалы занимают много времени у фотографа и немало места в газете. Так, на трех полосах вышли в «Вечернем Минске» объемные очерки о народном поэте Белоруссии П. Панченко (В. Жилин) и о мотористе-испытателе И. Парфененко (А. Толочко). От шести до десяти снимков в публикациях «Советской Белоруссии» о проходчике метро Б. Буимове (П. Кострома) и ткачихе Л. Рогожко (Н. Бондарик).

Не будем сейчас говорить обо всех достоинствах и недостатках этих материалов, претендующих на звание публицистических. Отметим только, что они наводят на мысль: у нас выработался некий «очерковый» трафарет. В его клеточках записано: герой задумался, подперев голову руками, он идет по рабочему участку в группе товарищей, советуется с наставником или сам дает советы, он — в кругу семьи, в музее или библиотеке, на улице среди прохожих.

И вот клеточки заполняются кадрами. Человек, попавший на прокрустово ложе схемы, становится похожим на предмет, который передвигают с одного места на другое. Во всех ситуациях он не активно действующее лицо, а так — с боку припека. Позвольте, а где же «свой вариант» жизни героя? Где тут приметы профессии? Чем он интересен как личность, наконец? Если снимки лишены живых человеческих эмоций, «молчат» или «говорят вполголоса», то перед нами не очерк, а более или менее удачный пасьянс из фотокарточек, разложенный на газетной полосе, без связующей мысли или оригинального авторского «хода» в теме.

Общий вид — крупный план

Вот традиционная форма блока «трудовых» снимков, пустившая прочные корни на газетной полосе: общий вид рабочего участка, особняком — статичный портрет работника.

«Общий вид» интересен, если он показывает новую технику, необычное производство. Но каков смысл в бесконечном повторении примелькавшихся интерьеров и пейзажей? Разве изменились за минувший год, скажем, те плуги или сеялки, которые сегодня тащит за собой трактор? Не расточительство ли это — занимать ими газетную площадь? Ведь она отводится прежде всего для рассказа о человеке, для осмысления новой обстановки, в которой живет современный рабочий.

Излишне повторять прописные истины о богатстве «поворотов» темы. С каждым годом труд становится все более творческим, дает рабочему небывалые возможности для профессионального роста, воспитывает в нем хозяйскую заинтересованность в делах своего предприятия. Но, согласитесь, проявлений такого характера труда фотожурналисты почти не замечают. На наших снимках рабочие предстают, как и 10—20 лет назад, только у станка или на фоне цеха. Человек и «железо»... Почему угол зрения наших фотообъективов так сужен? Едва ли не в каждой текстовке под снимками мы говорим о соревновании, но само-то соревнование как конкретный аспект труда не показываем.

Создается впечатление, что, нажимая на спусковую кнопку, репортер не всегда знает, в чем суть занятий человека, находящегося перед объективом. А жизнь в кадре моделирует по своему усмотрению. Так упускается доля секунды, которая могла бы стать моментом истины в полнокровном и убедительном рассказе о человеке и его деле. Так появляются фотографии, на которых преемственность поколений выражается в том, что наставник фамильярно похлопывает ученика по плечу (И. Василенко, славгородская газета «Ленінскае слова»), а обмен опытом — в том, что главный зоотехник колхоза разговаривает с подчиненными, развернув перед глазами газету (Р. Марголин, «Звязда»). Неужели остальные животноводы не умеют читать сами?

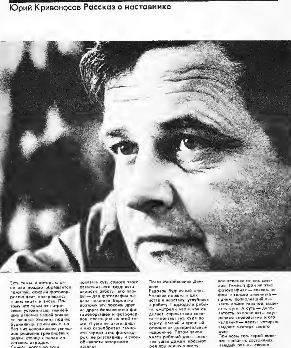
Прагматизм берет верх над искренностью, непосредственностью в том «кусочке жизни», который мы выхватываем видоискателем и ограничиваем рамками кадра. Правда жизни подменяется надуманной инсценировкой. Не тут ли главная причина того, что определение фотографии «газетная» часто означает — плохая? А желателен совсем другой синоним — творческая.

* * *

Конечно, в белорусской фотожурналистике накоплено немало примеров по-настоящему интересного решения темы труда. Поле зрения этого обзора сознательно ограничено съемками, где мысль журналиста предлагает нам лишь поверхностный «общий план» темы вместо углубленной ее разработки.

Июньский пленум ЦК КПСС призывает работников всех уровней, а значит и нас, фотожурналистов, в период подготовки к XXVI съезду КПСС критически посмотреть на упущения, недостатки, проанализировать свою работу с тем, чтобы поставленные партией задачи были успешно выполнены, чтобы на снимках мы видели человека труда и его дело крупным планом. В самом широком смысле слова. Видели таким, каким показывают его наши лучшие репортеры, которые находят и время и силы преодолевать накипь стереотипов и открывают нам высокие, психологически достоверные мгновения труда-созидания, создают эмоционально убедительные образы людей, творящих свою судьбу.

Юрий Кривоносов Рассказ о наставнике



Есть темы, к которым рано или поздно обращается, пожалуй, каждый фотокорреспондент, возвращаясь к ним вновь и вновь. Потому что темы эти отражают устойчивые, важнейшие явления нашей жизни, ее основы. Явления подчас будничные, привычные, но без них невозможно успешное решение грандиозных задач, стоящих перед советским народом.
Сейчас, когда по всей стране развернулось социалистическое соревнование в честь XXVI съезда КПСС, тема движения наставничества для фотожурналистов — один из путей освещения предсъездовской тематики.
Раскрыть высокую воспитательную миссию наставника — педагога не по должности, а по призванию, показать суть самого этого движения, его трудности, радости, заботы, его плоды — для фотографии задача нелегкая. Вероятно, поэтому так похожи друг на друга большинство фоторепортажей и фотоочерков, посвященных этой теме. И уже не разглядишь в них своеобразия личности героя этих фотокадров, не разглядишь и своеобычности авторского взгляда.
Обратившись к опыту газетно-журнальных публикаций на эту тему, мы выбрали для разговора работу репортера «Ульяновской правды» Валерия Щеколдина — фотоочерк об одном дне наставника молодежи слесаря-инструментальщика Ульяновского завода тяжелых и уникальных станков коммуниста Павла Михайловича Девкина.
Рядовой будничный день. Человек пришел в цех, встал к верстаку, углубился в работу. Подходили ребята, смотрели, что и как он делает, спрашивали совета — контакт тут, судя по всему, давний и прочный, отношения доверительные, искренние. Потом закончился рабочий день, человек ушел домой, просмотрел пришедшую почту.
А вечером посидел, подумал, перебрал в памяти все, что произошло за день, мысленно заглянул в завтрашний...
Все, как обычно.
И показано это на снимках просто, без ухищрений, без попыток приподнять обычное. Снимки без пафоса, выполнены даже в несколько суровой тональности, а впечатление от них светлое. Темный фон на этих фотографиях — совсем не фон, а только заплечка — прием, позволивший выявить самое главное, выделить суть. А суть — деловитость, уверенность, внутреннее спокойствие этого человека — черты, которые выдают мастера своего дела.
При всем том герой показан в разных состояниях. Каждый раз мы словно узнаем этого человека заново, у каждого кадра своя тема: сосредоточенность, открытость, углубленность раздумья...
А как же выражена тема главная — наставничество? В снимках как будто нет и стремления зафиксировать тот «решающий момент», в котором отразилась бы впрямую идея по



редачи опыта, эстафеты поколений. Но автор сознательно избегает стертых, лежащих на поверхности приемов, — ведь и стертые слова неспособны рассказать нам о сути дела. Он стремится передать человеческое содержание темы. И это опосредствованное выражение идеи наставничества оказалось, на наш взгляд, результативнее, чем прямое — «в лоб».

Прошу Валерия показать мне всю съемку — контрольки, контакты, даже негативы. Иду за авторской мыслью. Первоначальное решение вполне стандартно: герой во всех его жизненных ипостасях: на собрании, на планерке, с учениками, с семьей, за книжкой, на рыбалке... Множество сюжетов. Спрашиваю, почему все-таки решил остановиться вот на этих пяти да еще, казалось бы, самых статичных?

Щеколдин: — В какой-то момент я понял, что иду по исхоженному пути. А главное — и фотографии многословие еще хуже, чем в публицистике. Читатель испытает лишь скуку, если я попробую ему рассказывать подробно о ничем не примечательных событиях. Кадр должен быть емким, он должен нести не просто информацию, но и образ. Вот по этому пути я и попробовал пойти — стал искать наиболее емкие образы. И здесь уже понадобилось внимание не только к событию в целом, а и к детали. Взгляд, выражение глаз, руки, которые всегда так много могут сказать нам о человеке. Письмо от вчерашнего ученика и его лицо, смотрящее на нас с армейской фотокарточки — хорошее лицо, и хорошая, наверное, будет у этого парня судьба. А основы ее были заложены здесь, в цехе, в жизненных и трудовых уроках, преподанных наставником, героем очерка.

Нить рассуждений должна выстраиваться сама, когда разглядываешь снимки. Лишние кадры этому только мешают — их я отбросил. И тогда осталось «отбросить» лишнее уже внутри самих этих кадров — пригасить при печати ненужные подробности, выявить основное.

Разложил снимки в определенном порядке — сразу почувствовал, что они рифмуются. Как в стихах, где главный язык — язык образов...

Валерий положил передо мной эти пять фотографий — действительно, рифмуются, убеждают. Говорят с нами деловито, лаконично, потому и хочется их рассматривать, есть над чем подумать.

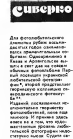
Решений темы может быть множество — в идеале столько, сколько раз мы обращаемся к ней. И нет тут рецептов, любое повторение ведет к штампу. Но есть путь наиболее плодотворный. Этот путь — поиск емкой, публицистически насыщенной образности. В нем — начало и основа успеха, когда речь идет о сложном жанре фотоочерка.

Альманахи любительской фотографии









Для фотолюбительского движения рубеж восьмидесятых годов ознаменовался примечательным событием. Одновременно в Киеве и Архангельске вышли в свет два не совсем обычных фотоальбома. Первый посвящен украинской любительской фотографии*, второй представляет творческую коллекцию северодвинского фотоклуба**.

Изданий, посвященных исключительно творчеству фотолюбителей, пока еще немного. И причина здесь вовсе не в том, что художественный уровень любительской фотографии недостаточно высок. Судите сами. В каждом альманахе лучших фотографий года, которые выпускает в свет издательство «Планета», — наиболее представительном отечественном фотоиздании — по меньшей мере треть снимков принадлежит любителям. Немало фотолюбительских кадров постоянно публикуется в самых различных альбомах, книгах, проспектах. Тем не менее в издательствах порой снисходительно относятся к любительской фотографии. За этим стоит недооценка такого серьезного явления в сфере культуры, каким уже давно стало самодеятельное творчество фотолюбителей, непонимание того факта, что не только профессиональный статус автора определяет художественные качества снимка.

Но вот в последнее время положение начало меняться. В издательстве «Планета» готовится к выпуску альбом избранных работ московского фотоклуба «Новатор», ждут выхода своей книги в издательстве «Советская Россия» мурманчане...

Украинский альманах «Снимают фотолюбители» посвящен творчеству громадного региона на карте советской любительской фотографии. Хорошо известно, что фотоклубы республики — в числе ведущих творческих самодеятельных коллективов. Киев, Запорожье, Одесса, Львов, Херсон, Феодосия — все это деятельные центры фотолюбительства, в которых проводится большая плодотворная работа. Снимки украинских любителей с успехом демонстрируются не только на всесоюзных и республиканских выставках и конкурсах. Их видели зрители в социалистических странах, в Бразилии, Италии, Канаде, США, Аргентине, Японии... Словом, украинская любительская фотография достаточно престижна.

В альбоме собраны произведения как маститых авторов — участников и призеров различных выставок и конкурсов, так и совсем молодых, еще только обретающих свое лицо. Всего около шестидесяти фотографов. Словом, составителям и художникам книги было из чего выбирать. Правда, возникла опасность «потонуть в материале». Ведь у каждого любителя свой почерк, своя стилевая манера, излюбленный жанр. Предстояло разнородный материал соединить в единое целое, по возможности полнее представить картину любительского фототворчества в республике. В известной мере эту задачу выполняет вступительный текст, предваряющий альманах. Предельно лаконичный, он очерчивает круг основных тем, служит своеобразным прологом к общению с фотографиями.

«Человека с фотоаппаратом можно встретить везде. Но звание фотолюбителя обязывает. Когда он отдает свои фотографии на суд общественности, сегодняшние требовательные зрители вправе ожидать от него содержательных, интересных по замыслу и форме работ. Ведь тогда творчество мастера в значительной мере влияет на вкусы людей и формирование духовного мира».

Перелистаем страницы альбома.

124 снимка представлено на суд читателя (да еще три использованы на обложках и форзаце). Перед нами работы фотолюбителей — людей разных профессий, характеров, вкусов. И все же чем-то похожих. Похожих, очевидно, влюбленностью в жизнь, творчество, в свою «вторую профессию». Среди них — рабочие, колхозники, учителя, инженеры, врачи, музыканты, студенты, пенсионеры, воины Советской Армии. Но все они — авторы вдумчивые, искренние, щедрые...

Хорошо, что тут публикуются работы, составившие золотой фонд украинского фотолюбительства: «Друзья» и «В Эрмитаже» О. Бурбовского, «День Победы» и «Смятение» В. Филонова, «Здесь будет сад!» Д. Зюбрицкого, «Строитель» В. Воринского, «Когда пушки молчат...» В. Шулеко, и рядом с ними снимки уверенно выступающих любителей следующего поколения — С. Пожарского, В. Кононихина, В. Лисняка.

Хуже, что на страницы издания не попали произведения таких интересно работающих фотографов, как А. Супрун, Б. Михейлов, О. Малеванный из Харькова, С. Тарновецкий и С. Лопатюк из Черновцов, В. Поликанов из Львова, Н. Степанов из Херсона, Л. Попов из Феодосии. Это обеднило альманах.

Построение макета и размещение кадров позволило чередовать разворотные и полосные фотографии со снимками меньшего формата. Умелое использование белых полей стало выразительным приемом. Удачно решена обложка. Правда, несколько «дежурных» кадров, не имеющих самостоятельной ценности, и иногда компоновка на одном развороте двух-трех сходных по сюжету и изобразительному строю снимков приводят к зрительному повтору. Но подобные недочеты не умаляют достоинств альманаха, к которым, кстати, следует отнести и хорошее качество печати.

Если первое издание — альманах фотолюбителей целой республики, то «Сиверко» — альбом избранных фотографий одного северодвинского фотоклуба. И хотя ниже качество бумаги и полиграфическое исполнение, поменьше тираж — пять тысяч экземпляров (у киевлян он втрое больше), но макет и внешнее оформление альбома вполне выдерживают сравнение с украинским альманахом, а формат и объем практически такой же.

«Сиверко» — первая ласточка в пропаганде творчества отдельных любительских коллективов. Клуб у северодвинцев действует уже двадцать лет, и вот теперь они добились серьезного успеха: их лучшие избранные работы существуют в виде фотоальбома. Композиция книги органично включила в себя разноформатные снимки. Фотографии, взаимодействуя между собой, выстроены в последовательный ряд. Его монтаж рационален и четок по конструкции. На каждом развороте по два полосных или полуполосных снимка и всего несколько разворотов, где даны или один кадр, или пять-шесть. Тут вы встретите снимки, известные по межклубным и всесоюзным выставкам, многие из них публиковались в центральных газетах и журналах. Это «Семья родная» и «Тишина» В. Окулова, «Окно в детство» Н. Чеснокова, «Вратарь» В. Цитко, «Ветерок», «Брат приехал», «Спокойно, мальчики...», «Юность» Ю. Полыгалова и другие.

В альбоме «живут» люди разных профессий, наши современники. Каждый — личность, открытая для нас

* «Снимают фотолюбители»: фотоальбом. Составители А. Конелов, С. Обжин, Н. Левковская. Киев, «Мистецтво», 1979.
** «Сиверко»: фотоальбом. Авторы-составители Н. Красников, В. Зуев, Ю. Полыгалов. Архангельск, Северо-Западное книжное издательство, 1979.

Признание в любви

фотографом. А рядом снимки, запечатлевшие просторы северной земли. Составители стремились представить не только творчество любителей, у них была и своя сверхзадача — создать образ северного края, рассказать о его людях.

Фотографии различны по жанрам, по образному содержанию и исполнению, но их объединяет главное — стремление авторов познать мир и осмыслить его. В поэтическом восприятии суровой северной природы, в остром ощущении красоты человека, пристальном разглядывании житейских ситуаций северодвинцы остаются верными правде жизни.

Два альбома, две удачи. Представьте себе, насколько выиграло наше фотоискусство, если бы межклубные всероссийские и всесоюзные выставки любительской фотографии оставались не только в памяти, не только в виде скромных каталогов, но и возвращались к нам в виде фотоальбомов!

Ведь всякое подобное издание не просто информация для будущего читателя, но в немалой степени источник, из которого фотолюбители черпают примеры, побуждающие их к активной работе. Они знакомятся со стилевыми течениями, творчеством фотохудожников, наконец, формируют на лучших образцах свой вкус, вырабатывают собственную манеру. А если вспомнить о том, что ряды фотолюбителей непрерывно пополняются начинающими авторами, то становится понятным ценность такой фотолитературы.

Может быть, надо подумать о периодическом издании альманаха любительской фотографии?

В. СТИГНЕЕВ

«Киев и киевляне». Так называется книга Николая Козловского о матери городов русских. Она — как признание в любви садам и паркам, площадям и улицам Киева, полноводному Днепру и высокому небу над ними.

Козловский как бы заново открывает нам облик города, отыскивает и добавляет к его портрету один штрих за другим — тысячу раз нами виденное и странным образом незамеченное. Создается впечатление, что все эти картины и ранее жили где-то в подсознании, когда-то проплывали перед нашим боковым зрением.

Какой-то шутник сказал, что легко остановить мгновение, но куда труднее сделать его прекрасным... Николай Козловский с этой задачей справился: разглядел, выследил, подстерег прекрасное мгновение и запечатлел его.

На одном из снимков — вечер над Днепром. Солнце недавно зашло, оставив красное покрывало мглистых облаков. Левый берег исчез где-то в густо бордовых сумерках, а сама река проблескивает как расплавленное и уже остывающее железо. И на фоне этой вечерней зари — парящий над рекой силуэт св. Владимира. Вершина креста в его деснице скорее похожа на рукоять гигантского меча, которым былинная Русь отстаивала свою самостоятельность и государственность.

Или вот снимок, занявший целый разворот: на переднем плане — золотой шлем колокольни Софийского собора, хоровод ее куполов, издали надвигаются на зрителя, как ратники в тесном строю, дома Крещатика, а замыкает строй вонзенная в небо звонница лавры... И хоть от Софии до лавры не так близко, ни то, ни другое не заметно, не размазано по линии горизонта, а подано крупно, броско, мощным наплывом. Признаюсь, не могу понять, как удалось соединить все это в одном кадре и не замельчить, чтобы можно было легко прочесть вывеску на гостинице «Киев» и остановить взгляд на золотых куполах древнейшего на Руси собора! Но это уж, как говорится, — дело техники. Главное, что Козловский показал нам Киев таким, каким мы могли только представить его в своем воображении.

Перелистывая книгу, с интересом всматриваемся в лица сограждан, вместе с автором становимся свидетелями уличных сценок, присутствуем на спектаклях и спортивных состязаниях...

Еще один цветной разворот: яркий весенний день, сад. Молодая мать, склонившаяся над ребенком. Луч солнца, заглянув в коляску, скользнул по щеке малыша и просветил насквозь пуговку еще бесформенного носика, сделав ее прозрачно-розовой. В снимке есть символ — вечная тема материнства, почему и хочется его назвать «Киевская мадонна».

В такой работе, как эта книга, нельзя было не показать и конкретных известных всей стране людей, которыми гордится наш город. Очень нелегкое дело — вписать в общую архитектонику такой образной, я бы сказал, поэтичной книги сугубо конкретные фотографии. Однако Николай Козловский сделал не просто портреты Б. Е. Патона или В. М. Глушкова — он создал образы людей-творцов, людей-мыслителей. В работе над портретами он находит различные выразительные средства. Мы видим три поколения арсенальцев у знаменитой, иссеченной осколками вражеских снарядов стены, а знатного токаря с этого завода В. П. Щербину — в парке. В кадре четко обозначено только его лицо, спокойное, умное, доброе... Все остальное — зелень, скамейка, солнечные блики, пробивающиеся через листву, — размыто, расплылось смешением ярких красок, образуя естественный переход к следующим кадрам.

С нежностью и благоговением снят памятник Лесе Украинке. Молодые стволы тополей, чуть изгибаясь, как бы повторяют женственную осанку поэтессы, а едва начавшие распускаться почки на ветвях, весенняя пронзительность голубого неба подчеркивают вечную молодость ее творчества.

В своем послесловии к этой книге Павел Архипович Загребельный говорит: «Титанизм творений рук человеческих помогает нам познать границы своих возможностей, осознать собственную беспредельность, отраженную, словно в тысячелетием зеркале, в образе Киева». Художник долго и терпеливо всматривается в танец балерины, чтобы не упустить миг, с которого начинается движение, он вглядывается в задумчивое лицо академика Патона или авиаконструктора Антонова, чтобы уловить полет могучей мысли и передать это движение.

Немалая заслуга в успехе книги принадлежит коллективу издательства «Мистецтво» (заведующий редакцией Е. Я. Школьников, художник А. А. Житомирский, редактор Т. В. Тихонович, художественный редактор Т. С. Ерошенко). Оформление, монтаж полос, общая архитектоника книги и подача снимков по разделам — все это тонко прочувствованно, выверено, соразмерено. И часто уже одно то, как поставлен снимок, в каком соседстве, заставляет его звучать полнее или придает этому звучанию определенную направленность.

«Киев и киевляне» — четвертая книга такого рода в творчестве Николая Козловского. Больше двадцати лет разрабатывает он эту тему. Но никогда еще не удавалось ему с такой полнотой и художественной силой создать фотографически-поэтичный образ нашего города. Этот достойный подарок мастера к 1500-летию Киева может служить своеобразной визитной карточкой города.

С. КАЛИНИЧЕВ

Александр Липков **Искусство видеть мир**

ФОТО **ИВАНА АЛЕКСАНДРОВА**

Фотографии Ивана Александрова трудно опознать по какому-то излюбленному приему, техническому или композиционному, по определившейся стилистике, авторизованной мастером и затвержденной в качестве своего индивидуального клейма. Снимки его вполне различны и по теме, и по технике исполнения, и по тональности, задающей настроение изображению. Пожалуй, на первый взгляд их можно было бы посчитать работами нескольких разных фотографов, волею случая оказавшимися в единой папке.

Ну, скажем, что общего у снимка, запечатлевшего бег стайки ребятишек по узкой бакинской улочке, и тонким, погруженным в утренний туман пейзажем украинского села с лошадью на переднем плане, то ли щиплющей редкие травинки, то ли просто задумавшейся о своем лошадином житье-бытье? Или что общего у монтажников, схваченных снизу острым ракурсом широкоугольника, и у этой компании — девочке на велосипеде и бегущие за ней мальчишке и собаке, которых глаз телеобъектива поймал вдали на изгибе набережной?

Впрочем, не будем торопиться с заключениями. При всем несходстве в работах Александрова нетрудно обнаружить и общие, роднящие их черты. Первая и, наверное, наисущественнейшая из них — доверие к реальности. Реальность в его фотографиях всегда доминирует над способом ее претворения, оформления в художественное единство, именуемое снимком. Александров свои снимки не режиссирует, не предписывает своим героям поз и поведения (есть и редкие исключения, но они-то как раз и не принадлежат к числу удач автора), не вступает с теми, кого снимает, в непосредственный контакт. Он как автор полнее всего раскрывается там, где жизнь предстает застигнутой врасплох, почти что репортажно, но в то же время и репортером его вряд ли назовешь. Уж больно нерепортерскую тематику он выбирает для своих снимков. Его интересуют не событие, а бытие, не чрезвычайные, торжественные, курьезные или напряженно-драматические моменты жизни, а ее повседневность. Свой приз на «Интерпресс-фото-79» он получил за снимок, сделанный во время похорон, но ничто в нем не говорит о том, какому печальному моменту сопутствует это кипячение выстроенных в ряд самоваров, над одним из которых склонился степенный бородатый старик, неспешно и серьезно помешивающий угли. А уж, наверное, куда как много выигрышных, впечатляющих подробностей извлек бы из всего, что осталось за рамкой этого кадра, наметанный репортерский глаз...

Иван Александров фиксирует свое внимание на вещах в общем-то обыкновенных, как будто даже заурядных. Незаурядными их делает пристальное, любовное отношение к живой жизни, снятой в самых обычных ее проявлениях, та эмоциональная наполненность, ощущение начавшегося много раньше, продолжающегося непрерывного хода жизни, которую открывает в повседневности глаз фотографа.

Обычно мы говорим о снайперской точности остановленного мгновения применительно к снимкам, фиксирующим решающие моменты, скажем, борьбу за мяч в футболе, преодоление высоты прыгуном, взмах дирижерской палочки или взлетающие над роялем руки пианиста. В работах Александрова этих эффектных мгновений нет.

Вот так же и дальше будет бежать по улочке радующаяся теплу и солнцу ребятня и щипать свой привычный нещедрый корм лошадь, так же степенно будет расхаживать старик вдоль самоваров, следя, когда поспеет в них кипяток, и парень мчаться верхом на коне, так же будет сидеть, склонившись над книгой, старушка у изгороди Загорской лавры. И все же нельзя не порадоваться той редкой точности, с какой остановлено движение в этих фотографиях. Быть может, нажми фотограф на спусковую кнопку долей секунды позднее — и пропал бы солнечный ореол над копной разлетевшихся волос бегущей девочки, лошадь, может быть, чуть приподняла бы голову, а старик наклонился бы иначе, и все обаяние этих снимков разрушилось бы. Исчезло бы наполняющее бег детей ощущение стремительности, счастья, тепла, столь контрастное холоду каменных стен. Лошадь, а с ней и весь пейзаж перестали бы быть столь печальными и задумчивыми. Выставленные в ряд самовары, лишившись объединяющего их в одно целое хозяйского глаза старика, превратились бы лишь в любопытное подобие магазинной витрины. И все казалось бы из-за пустяков, из-за упущенных долей секунды...

Мгновение, схваченное в фотографиях Ивана Александрова, фиксирует не экстремальный пик события, но его сущностный миг, образ, то, казалось бы, равное всем предшествующим и последующим мгновениям в потоке жизни, в котором внутренний смысл раскрывается полнее, ярче, обнаженнее, чем во всех других.

Простоте мгновения, запечатленного на снимках Александрова, отвечает и сама безыскусность явлений жизни, избранных для запечатления. Герои его снимков — люди самые обыкновенные, вроде бы ничем не выдающиеся. Но именно в их лицах, позах, движениях, остановленных затвором, фотохудожник и обнаруживает внутреннюю человеческую значительность, чувство достоинства, погруженность в то дело, которым они заняты. Вот так склонился рабочий над своим верстаком (очень точно найденная мера нерезкости фона, как бы напрочь отрезанного от фигуры, намного усиливает это ощущение сосредоточенности), так собранны и уверенны в себе косари, стоящие в кузове грузовика, через борт которого свесились лезвия кос, так переговариваются о чем-то оркестранты, сгрудившиеся чуть поодаль от своих инструментов в ожидании, когда наступит время концерта. Эти фотографии, надо думать, не случайны в коллекции работ Ивана Александрова: в них то же отношение к труду, какое, думается, свойственно и ему самому.

И так же безыскусны предметы, из которых строит Александров натюрморты: колесо с деревянными спицами, ухват, прислоненный к некрашеным воротам, глиняная крынка, старый патефон, ломоть ржаного хлеба. Эти предметы по духу родственны тем людям, которых выбирает в герои снимков Александров — в них та же прочная основа, ощущение своей необходимости на земле.

Мгновения, схваченные Александровым, не замкнуты в самих себе — они читаются как часть продолжающейся жизни. Причем движение времени за их пределами — не просто как бы дальнейший ход остановленной на короткой фразе «кинолеты» с движущимися фигурками. Продолжение это подчас обретает гораздо более широкий образный смысл. Вот хотя бы фотография рабочих-монтажников. Та работа, которой они непосредственно сейчас заняты, не слишком ясно расшифрована, но это отнюдь не минус для снимка. Смысл ему придают устремленные вверх, сходящиеся где-то за обрезом кадра линии гофрированной облицовки строящегося корпуса. Эти динамичные прямые, контрастные статике человеческих поз, рассказывают нам о будущем итоге труда рабочих и, пожалуй, не только этих конкретных парней (широкоугольный объектив задал их фигурам то же подчеркнутое перспективное сокращение, которое продолжают линии фасада), но и вообще человеческого труда, представленного здесь в чуть романтизированном, не совсем привычном для работ Александрова виде.

Или кадр, запечатлевший фигурку коллеги — фотографа, щелкающего затвором, стоя посреди непролазной, бесконечной — от края до края — грязищи. Но перекрестия стальных конструкций подъемного крана, отразившиеся в лужицах, доказывают, что за пределами снимка, и не только пространственными, но и временными, что появится завтра на месте этого, пока еще не слишком вдохновляющего пейзажа.

Возможно, стилистическое разнообразие, отличающее работы Ивана Александрова, — свидетельство еще не до конца оформившегося авторского почерка, продолжающихся поисков своего «я». Да и самой фотографией как искусством он занялся сравнительно недавно. Все основные его работы сделаны в течение последних четырех лет. До этого он увлекался графикой, рисовал, а к фотографии относился без особого интереса — не верил в возможность искусства, основанного на механической фиксации. Перелом в отношении к фотографии произошел лет десять назад: знакомство с экспонировавшейся в Манеже выставкой «Советский Союз в художественной фотографии» открыло, сколь богатым, разнообразным, впечатляющим может быть это искусство. С тех пор Александров снимает много. Не расставаясь с аппаратом, постигая технику фотографии, он учится искусству видеть.

Сегодняшние работы Ивана Александрова говорят о свободном владении техникой, впрочем, никак не о преувеличенном интересе к ней. Он пользуется широким набором объективов, различными техниками обработки и печати, вплоть до соляризации или впечатывания с другого негатива, но делает это скупо, экономно, стараясь не выпячивать самоценность приема. Главный круг его пристрастий в ином — в интересе к самой жизни, в умении видеть красоту в обыденном, находить сущностные связи, сближения смыслов, открывающиеся во вроде бы независимых друг от друга объектах. Ведь умение видеть мир — уже искусство.

ДЕТСТВО





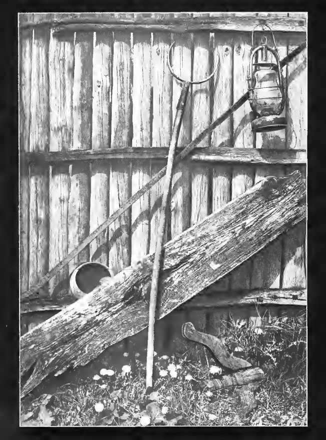
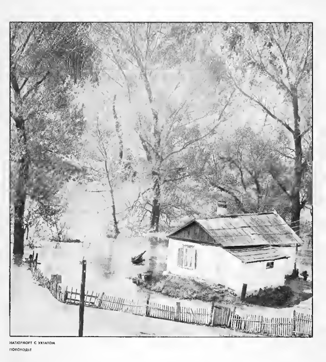


ФОТО **ИВАНА АЛЕКСАНДРОВА**



НАТЮРМОРТ С УХВАТОМ
ПОЛОВОДЬЕ

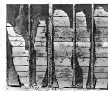
К стр. 18—19
СТАРЫЙ МОСТ
КОСАРИ

Виктор Демин Язык фотоискусства

7. МОЛВА ВЕЩЕЙ*



ЭМИЛИЯ МЕДКОВА ВЗРЫВ



ЭМИЛИЯ МЕДКОВА ПЯТЕРО



ТИБОР ГОНТИ ДАВИД

В одной из предыдущих наших бесед мы заинтересовались лукавыми играми природы, когда деревья, стога, заборы, плиты тротуаров, тени, пятна света, как акробаты в цирке, выстраивают какие-то загадочные пирамиды, когда зябкие ландыши, будто в оглядке на бич дрессировщика, образуют шеренгу гуськом, в затылок друг другу, а переплетение листьев вьюнка на стене радует глаз четким геометрическим орнаментом — хоть копируй с фотоснимка узор для обоев.

Каждый раз перед нами как бы маленькое чудо: видимая размеренность того, что не знает внутренней упорядоченности, ощущение чертежа, возникшего без угольника и циркуля. Это явление знакомо не только фотографии. В обыденной речи, например, то и дело вполне непроизвольно возникают осколки типично стихотворных жестко организованных конструкций: здесь — хорей, тут — амфибрахий, а там, глядишь, гекзаметр... Воля чуткого поэта — уловив почти готовую строчку, завершить ее и формально и по сути. Чем такая деятельность будет отличаться от работы фотографа, который, обнаружив подсказанный природой мотив, ритм, перекличку пропорций, выбором объектива, светофильтра, условиями лабораторной обработки пытается преподнести все нашим глазам, по возможности, наиболее наглядно и законченно?

Надеюсь, читатель не поймет эти слова как понукание к тому, чтобы всегда и везде, независимо от творческой задачи, предметы на снимке сплетались в гирлянды или вытягивались по ранжиру. Как и везде в искусстве, все решает мера, такт, ощущение «чуть-чуть», которое может быть очень кстати, а может и оказаться совсем неуместным. Безудержный «геометризм» фотографии, претендующей на документальность и репортажность, будет так же пародиен и нелеп, как пятистопный ямб, торжественно громыхающий по поводу каких-нибудь мелких будничных дел.

Думается, повышенную ритмическую слаженность изображения можно сопоставить со страдательным залогом глагола — предметы в пространстве кадра не столько сами что-то «делают», сколько что-то с ними происходит, «делается» вне зависимости от их подспудных чаяний.

Очевидно, что возможен озадачивающий эффект прямо противоположного свойства, когда вразрез со всяким жизнеподобием прямо на наших глазах неодушевленный предмет проявляет собственную волю. Как бы действительный залог того, что ни на какие «действия» реально не способно.

Тогда две афишные тумбы, привалившиеся друг к другу, напомнят вдруг стареньких супругов, безропотно и стойко доживающих последние дни. Кирпич, выглянувший из-под штукатурки, приобретет в сетке трещин профиль невиданного существа, пострашнее крысы. А обрывки толя на деревянном ящике вдруг обернутся пятью разнокалиберными фигурами, выстроившимися в очередь — может быть, за вечерней газетой?

Это все примеры из творчества чехословацкого фотографа Эмилии Медковой. Ее давняя работа «Взрыв» (1959 г.), на мой взгляд, особенно удачно показывает сосуществование и взаимопроникновение двух планов: телесного и символического, на перепаде которых и создаются такие фотоструктуры.

Присмотримся к тому, что «было», существовало во всей своей материальной несомненности. Слуховое окно из подвала. Судя по всему, очень сырого. Пар, теплый воздух разъедали поверхность стены. Заставили верхний слой облезть, обвалиться. Одну, особенно глубокую трещину кто-то пытался прихватить цементной лепешкой. Проза, скучнейшая проза заднего двора. Но сквозь эти тяжелые непреложности прорезается, как морок, как прозрачная греза, некий иной мыслительный объект. Любая подробность получает второе значение, и их вереница связывается в другую смысловую структуру. Не отворены дверцы, а распахнулись от взрыва. На стене остался отпечаток клубящегося облака. И белые прожилки — не что иное, как след скелетика какой-то дивной, давно уже не существующей птицы.

С улыбкой, но улыбкой грустной и мудрой, Марина Цветаева писала за тридцать лет до этого снимка:

> Ночь — как бы высказать?
> Ночь — вещи исповедь.
> Ночь просит искренности,
> Вещь хочет высказаться.

В «Поэме лестницы» поплавистость вещей ненадежна: двор брадит загородом, винт черной лестницы мечтает вытянуться во весь рост до неба, тюфяк помнит, что он солома, а матрац — что был водорослью. И все повторяют: «все вся — природа семь!»

> Час пахнет бомбою
> Веревка льном была!
> Огнь, в куче угольной
> — Был бог и буду им!

Пожар в конце становится восстанием исключенных, оторванных от родины-природы вещей против чистенького и сытого «бельэтажа».

Поэт изначально наделен всемогуществом, которого не знает фотограф (разве только фотограф монтажист): он может мысленное сделать видимым, случившимся. Фотографу приходится коллекционировать следы мысленного объекта на реальных вещах, чтобы зритель, наделенный живым воображением, воспарил к уровню поэтического обобщения увиденного.

«Право на метафору» — так назвал одну из глав своей книги по эстетике фотографического снимка известный исследователь этой проблемы С. Морозов. «Метафоричность, то есть перенесение признаков одного явления на другое, свойственна творческой фотографии, как и всем искусствам, — пишет он. — Метафоры можно отыскать и в жанровых, и в репортажных снимках». Находятся критики, которые склонны относить такого рода снимки к экспериментам, якобы уводящим фотографа с пути реализма в искусстве. Нужны ли такие наговоры на фотографию? Иносказа-

* Продолжение. Начало см. «СФ», 1979, № 5, 7, 11; 1980, № 1, 4, 5.



АЛЬГИМАНТАС КУНЧЮС ОТРАЖЕНИЕ (ИЗ СЕРИИ «В РОДНОМ КРАЮ»)



ИНДРЖИХ КРШКА РАДЫ ЛЮБОЙ ПОМОЩИ

ОЛЬГА МИХАЛКОВА МАНЕКЕН



ИРЖИ СЕВЕР КУКЛА

тельность вольная переработка будничного примелькавшегося порой незначительного обыденно-житейского присущи современной фотографии. Здесь она роднится с поэзией*. Последнее мы только что подтвердили примером. «Фотограф наблюдательный и чуткий и остроумный хорошо знает, что многие вещи умеют говорить, что они умеют смеяться и плакать, что они могут быть испуганными или сосредоточенными. Посмотрим внимательнее вокруг себя. Ведь нам хорошо знакомо улыбающееся лицо трамвая, проезжающего по нашей улице, ведь мы не можем не видеть величавую гордость старых железных ворот в подъезде соседнего дома и симпатичную в царапинах рожицу двери нашего собственного дома»**. Так пишет искусствовед Даниела Мразкова. Сказано это по поводу нескольких циклов Эмилии Медковой, но, конечно, звучит куда шире перечислением приемов фотоязыка, позволяющих оживлять даже самую что ни на есть «мертвую натуру» — натюрморт.

Конечно, сами собой вещи не собираются в хороводы, не нависают заносчиво над меньшим собратом, не чешут растерянно в затылке, не ластятся по-собачьи. Такими делает их человеческий взгляд. Падающую с крыши каплю можно, говорят, записать вереницей точек и тире, и при большой протяженности такой телеграммы можно среди полной абракадабры различить фрагменты волнующих стихотворных строчек. Взгляд фотографа, подобно взгляду поэта, расшифровывает, очеловечивает мир, заставляет нас непреложностью факта убедиться, что здесь вот — «тополь удивлен», там — «даль пугается», тут — «дом упасть боится» и что все это вместе называется весной, когда «пространство слито влюбленное в пространство».

Но вот о «ностальгии пространства» говорит уже не поэт, а искусствовед. Перед нами снимки Альгимантаса Кунчюса. Деревенские ребятишки идут в город... Два старика заспорили у автобусной остановки. Искрящийся серебристый свет солнечного пляжа и темные фигуры неловких, нахохлившихся сельчан, застегнутых на все пуговицы... Сюжеты вполне репортажные, но ритм, нюансы тонов, игра оттенков фактуры создают еще один слой восприятия — музыкальный. Без него показанное было бы обедненным.

Как без труда мы различаем типическую «прозу поэта», так в прозаических по событиям работах Кунчюса находим настоящую метафоричность, способность снимка обернуться своей символической стороной. В своих натюрмортах мастер старается уловить, подсмотреть перекличку тонов и объемов, музыкальные регистры фактур, еле заметные световые ореолы, блики, бросаемые друг на друга, — «молву вещей», как прекрасно выразился исследователь его творчества Ромуальдас Озолас.

Совсем иного склада чехословацкий фотограф Иржи Север. Он редко снимает человека. В его пейзажах и натюрмортах заметно стремление, по собственным его словам, «найти изобразительный эквивалент ощущению хода времени». В годы после второй мировой войны он выступил с печальными и возвышенными циклами, в которых навязчиво звучала тема увядания, гибели предметов, казалось, еще хранящих прикосновение человека. Иное обоснование метафоры, но тот же прием очеловечивания бездушного предмета, будь то разборная расписная стена балагана, обивка кресла или детская кукла на шарнирах.

Если вещь упорствует в своих претензиях полноправно выступать от человеческого имени, она подкрашивается пародийными тонами, иногда — не без зловещего, гротескного подсвета.

Лирический «Манекен» Ольги Михалковой (ЧССР) построен так, что женская фигура за цветочными букетами рисуется прямо на улице, как бы перед витриной. Тогда к кому же она обращается жалобным жестом руки, с молитвенным выражением печального личика? Цветочка ей захотелось? Или это жалоба всем сразу — о неосуществимом желании ожить, очеловечиться? И, значит, косвенно — с понуканием зрителя не забывать своего человеческого первородства.

Мотив «живого неживого» — традиционный для чешской фотографической школы. Тибор Гонти снял скульптурного Давида в Музее изобразительных искусств таким образом, что легкий поворот каменной головы получил парадоксальное объяснение — в соседний зал, к полотнам импрессионистов, проходят две девушки, и монумент оказывается, провожает их глазами. Индржих Кршка в снимке под названием «Рады любой помощи» подсмотрел, как сама гипсовая богоматерь с младенцем помогает домохозяйке развешивать белье. Мотив, звучащий легко, грациозно, шутливо, можно загрузить натужной доморощенной философией. Тогда живописное полотно или фотография в духе сюрреализма будет истошно вопрошать: «А, может, кукла тоже живая? А может, человек — такая же кукла?» Живописцу проще — он способен присочинить ящики, выдвигаемые, как из комода, из человеческой груди. Фотографу этот путь заказан. Но, стремясь потешить любезную публику разудалыми визуальными аттракционами, он в силах привесить настоящую слезу на искусственную ресницу манекена или по картонной щеке пустить безобразную улитку...

Но сверхметафоричность оборачивается трюизмом. Чем упорнее настаивает автор, что кукла — живая, тем больше он сам превращается в кукловода, манипулирующего нашим восприятием. Это уже не молва, а стон вещей, удаленных вмешательством в их тихие — и такие содержательные — беседы.

(Продолжение следует)

* С. Морозов. Фотография среди искусств. М., «Планета», 1971, с. 45—46.

** «Фотография 63», № 1, с. 39.

Сергей Вишняков **Протокол одного заседания**

Выставка лежала на полу. А вокруг, аккуратно и бережно ступая в редкие промежутки между крупномасштабными фотографиями, бродили задумчивые люди и как бы отстраненно, чуть-чуть рассеянно глядели на присланные со всего света снимки. То, что работы эти оказались на полу, никого здесь не удивляло — фотографам и бильдредакторам давно известно: нет лучшего способа охватить взглядом сразу много снимков.

Наспешное это знакомство с экспонатами международной фотовыставки «Спорт — посол мира», посвященной Олимпийским играм 1980 года и открывшейся в июле нынешнего года в Центральном выставочном зале Москвы, стало своего рода прелюдией к необычайно интересному действу, которое происходило под высокими сводами бывшего Манежа в течение двух дней. Дело в том, что в канун открытия выставки, организованной Союзом журналистов СССР, ВЦСПС, ЦК ВЛКСМ, Оргкомитетом «Олимпиада-80» и Спорткомитетом СССР, состоялся фотоконкурс, на который поступило 3616 снимков. Под этими работами стояли подписи 802 авторов из 27 стран, но разложены фотографии были так, чтобы ни имен фотографов, ни названий работ, ни даже стран, откуда они прибыли, не было видно. Членам представительного международного жюри, принявшим на себя нелегкий труд рассмотреть и со всей возможной объективностью и профессионализмом оценить эти снимки, не нужно знать никаких лишних подробностей, нельзя испытывать гнет признанных авторитетов, не стоит задумываться над чем-либо, кроме качества самих работ.

Итак, прелюдия завершилась, и началось самое действо — в небольшой рабочей комнате собралось на первое заседание международное жюри. Открыл встречу председатель жюри, председатель Всесоюзной фотокомиссии Союза журналистов СССР, директор издательства «Планета» Геннадий Коваленко. Он познакомил собравшихся друг с другом. Один за другим поднимались со своих мест члены жюри: Ольга Суслова, заместитель председателя Всесоюзной фотокомиссии СЖ СССР, главный редактор журнала «Советское фото», Хайнц Фротчер, председатель фотосекции Союза журналистов ГДР, заместитель главного редактора АДН, Габор Палфаи, фотокорреспондент венгерского агентства МТИ, Васил Былев, вице-президент ФИАП, генеральный директор государственного объединения «Болгарская фотография», Мстислав Боташев, председатель фотокомиссии Федерации спортивной прессы СССР, фотокорреспондент журнала «Физкультура и спорт», Цуйоши Миякава, президент Азиатской ассоциации спортивных журналистов, вице-президент АИПС, шеф-делегат АИПС на Олимпиаде-80, японский фотожурналист, Динь Днег Динь, секретарь Ассоциации фотохудожников Вьетнама, фотожурналист, Хорхе Оллер, кубинский спортивный фотожурналист, Владимир Житный, председатель фотосекции Союза журналистов ЧССР, фотокорреспондент газеты «Руде право», Дмитрий Донской, спортивный фотокорреспондент агентства печати «Новости», Александр Столяренко, секретарь международного жюри, редактор издательства «Планета». Столь долгий перечень был так же нужен здесь, как список действующих лиц в начале пьесы.

После короткого ознакомления присутствующих с положением о деятельности жюри, так сказать, с правилами игры, если можно назвать «игрой» вполне почтенное занятие, члены жюри отправились в тот самый зал, где лежали фотографии. И начался акт первый — предварительный отбор.

Отбор шел быстро. И — молча. Лишь изредка раздавался негромкий смешок, пролетал, как дуновение ветерка, чей-то вздох, звучал невнятный ропот. Только один раз «судейская коллегия» дружно засмеялась, когда увидела на серии весьма средних снимков специально впечатанные олимпийские кольца. Уловка эта не принесла успеха автору. «Номер не прошел» — прокомментировал кто-то. И снова в долгий, спирально вьющийся путь по лежащей на полу выставке.

Отвергнутые фотографии немедленно переворачивали тыльной стороной вверх, и к вечеру стало видно: для дальнейшего рассмотрения отобрана четверть экспонированных работ.

На следующий день во время паузы, необходимой для подсчета голосов, некоторые члены жюри дали короткие интервью для журнала «Советское фото», главным образом с тем, чтобы прокомментировать свои молчаливые решения. Но эти высказывания не уложились в заданные рамки и стали блицбеседами вообще о спортивной фотографии, о судьбах и перспективах этого вида искусства, о его роли в современном мире, обуреваемом тревогами, о чрезвычайно ценном свойстве фотографии — вслед за самим спортом — способствовать укреплению взаимопонимания между людьми и созданию, как сказано в Олимпийской хартии, «лучшего и более спокойного мира». Фрагменты из этих интервью, за неимением возможности привести их полностью, будут включены по ходу развития описываемых событий в наш репортаж.

Г. Коваленко: — Уже самое первое знакомство с работами, выдвинутыми на этот фотоконкурс, который не знает себе равных в истории мирового олимпийского движения, показало, что Олимпийские игры дали новый импульс для дальнейшего развития спортивной фотографии. Заметно расширился круг людей, снимающих спорт, тогда как раньше этим занималось сравнительно небольшое число фотомастеров. Теперь многие оценили необычайные возможности, какие представляет эта тематика для внимательного и непредвзятого взгляда. Любые человеческие чувства можно обнаружить на поле стадиона. Любовь, восторг, надежду, разочарование, печаль — и все это в самых мощных, открытых, ярких проявлениях. Фотографам, увлеченным другой темой, о таком можно только мечтать.

Не могу не выразить свою радость по поводу работы нашего жюри, которая с самого начала протекает на редкость слаженно, серьезно и, мне кажется, объективно. Здесь собрались люди, не просто знающие спортивную фотографию, но имеющие свои взгляды на это направление фотоискусства. И, что очень важно, взгляды эти во многом близки, поскольку в основу их положено одно и то же уважение и к спорту, и к фотографии, неприятие пустого трюкачества, жонглирования формальными приемами, вера в гуманность обеих этих сопредельных областей человеческой деятельности.

Акт второй — отбор лучших работ для премирования их авторов — состоялся на следующее утро. Деятельность жюри продолжалась в заданном напряженном ритме. Оставшиеся после предварительного отсева фотографии были снова разложены на полу и снабжены написанными на листках бумаги номерами. Членам жюри предстояло вновь обойти экспозицию и проставить на специальных бюллетенях номера работ, которые они выдвигают для награждения. Первый этап — выбор будущих обладателей золотых медалей и призов. И вот листочки с цифрами сданы секретарю жюри — с непременным соблюдением всех правил тайного голосования. Пока шел подсчет голосов, обнаружились первые признаки волнения — В. Житный нетерпеливым жестом поправлял очки, невозмутимый Ц. Миякава даже спросил переводчика, почему считают так долго, а Х. Оллер принялся мерным шагом расхаживать по маленькому вестибюлю. Наконец А. Столяренко принес и зачитал в тишине, прерываемой хоровыми выступлениями переводчиков, первый протокол заседания жюри. Первыми лауреатами конкурса стали Лешек Фидусевич (ПНР), Педро Луис Раота (Аргентина), Эрих Бауман (ФРГ), Райнер Миттельштедт (ГДР), Дмитрий Донской (СССР), Юрий Абрамочкин (СССР) и Милан Рихтер (ЧССР). Победили они, как выражаются рефери на ринге, «за явным преимуществом», и дополнительно баллотировать это решение жюри не понадобилось.

Х. Оллер — Я был членом жюри международных фо-

РАБОТЫ, УДОСТОЕННЫЕ ПРИЗОВ НА МЕЖДУНАРОДНОМ ФОТОКОНКУРСЕ, ПОСВЯЩЕННОМ ОЛИМПИАДЕ-80



МИЛАН РИХТЕР (ЧССР) ВЗЯЛ!

ЛЕШЕК ФИДУСЕВИЧ (ПНР) ЛИЦО СПОРТА (ИЗ СЕРИИ)

ПЕДРО ЛУИС РАОТА (АРГЕНТИНА) ЛОВКОСТЬ»

РАЙНЕР МИТТЕЛЬШТЕДТ (ГДР) ЗАПЛЫВ

ЭРИХ БАУМАН (ФРГ) ТРУДНАЯ ПОБЕДА

СЕКУНДИНО АМАЙА ГАРСИЯ (КУБА)
В ПОИСКАХ ТРЕТЬЕГО ОЛИМПИЙСКОГО ТИТУЛА

ДМИТРИЙ ДОНСКОЙ (СССР) ПАДЕНИЕ (ИЗ СЕРИИ)



ВАЛЕНТИН КУЗЬМИН **ИГОРЬ УТКИН (СССР)** ПРИЗЕМЛИЛАСЬ

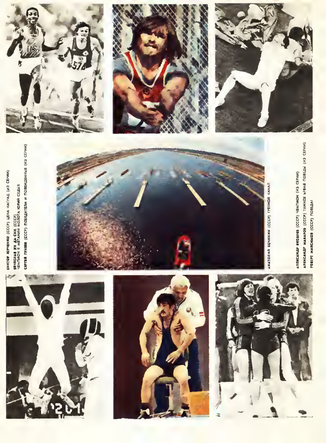
ЯНКО ГАРОВ (НРБ) ПРЕПЯТСТВИЕ



КОН ОПРЕ (ЧССР) ВЗЛЕТ

ЮРИЙ СОМОВ (СССР) РЕГАТА

ДАВИД БАЛЬСЕЛЬС СОЛЕ (ИСПАНИЯ) ТЕНИ



ВИКТОР ЮРЧЕНКО (СССР) ЦЕНА НАГРАД (ИЗ СЕРИИ)

ВЯЧЕСЛАВ УН ДА СИК (СССР)
ЧЕМПИОН В МЕТАНИИ МОЛОТА ЮРИЙ СЕДЫХ

СЕРГЕЙ ГУНЕЕВ (СССР) ПОБЕДИТЕЛИ И ПОБЕЖДЕННЫЕ (ИЗ СЕРИИ)

АНАТОЛИЙ БОЧИНИН (СССР) ГРЕБНОЙ КАНАЛ

АЛЕКСАНДР ЯКОВЛЕВ (СССР) ЧЕМПИОН (ИЗ СЕРИИ)

АЛЕКСАНДР МАКАРОВ (СССР) ТЯЖКОЕ БРЕМЯ ПОБЕДЫ (ИЗ СЕРИИ)

РОБЕРТ МАКСИМОВ (СССР) ПОБЕДА!

товыставок «Интерпресс фото» в 1977 и 1979 годах хорошо помню их спортивные разделы и могу сказать со всей определенностью, что нынешний конкурс отличается невиданным прежде уровнем качества. Поверьте, выбрать лучшие среди такого обилия высококлассных работ было очень нелегко.

Г. Палфаи. — Если вы заметили, то всех наших первых победителей при естественных различиях творческих почерков объединяет великолепная общая черта. Они ищут в спорте не возможность потрясти воображение зрителя своим фотографическим мастерством и владением профессиональными приемами, а способ показать публике то, что она так любит, но почти никогда не может увидеть.

Х. Фротчер. — Я хотел бы внести одно предложение, можно считать его не только моим, но и всех фотожурналистов ГДР, которых я здесь по мере сил представляю. Мы считаем, что проведение подобного всемирного смотра спортивной фотографии в канун открытия летних Олимпийских игр — это прекрасная и весьма полезная инициатива Советского Союза. И предлагаем устраивать такие выставки каждый раз перед очередной Олимпиадой, выражая надежду, что спортивные фотографы внесут таким образом свой вклад в дело укрепления современного олимпийского движения, которое служит миру.

Динь Данг Динь. — У нас во Вьетнаме, к сожалению, и спорт, и спортивная фотография пока не очень развиты. Причины этого не нуждаются в объяснении — во время войны не до состязаний. Но теперь в строящейся, возрождающейся стране молодежь начинает увлекаться спортом. Этим и объясняется дебют нашей олимпийской команды на московских Играх. Спортивные фотожурналисты Вьетнама, а среди них и я, приезжают в вашу страну учиться. Работы советских, чехословацких, польских коллег позволяют нам многое узнать и понять.

Завершилась работа жюри столь же деловито, как и началась. Практически без столкновения мнений, без разногласий были решены судьбы серебряных и бронзовых медалей. После подведения итогов председатель жюри ответил на несколько вопросов своих коллег.

Ц. Мижаков. — Мне хотелось бы узнать, что ожидает тех участников выставки, чьи работы не снискали наград нашего жюри?

Г. Ковпаненко. — Во-первых, все эти работы будут экспонироваться на стендах Центрального выставочного зала в дни Олимпиады-80 и их смогут увидеть сотни тысяч москвичей и олимпийских гостей столицы. А, во-вторых, всем участникам выставки будут вручены или высланы по почте памятная медаль, диплом и каталог экспозиции.

В. Житный. — Предлагаю принять все меры для того, чтобы решения нашего жюри и работы победителей были в кратчайшие сроки обнародованы не только в Советском Союзе, но и во всем мире. В том числе и в странах, которые не приняли участия в фотоконкурсе.

И в завершение нашего рассказа — еще три коротких интервью.

В. Вылев. — Вот парадокс — казалось бы, фотография питается спортом, его невероятными сюжетами, его неожиданными моментами взлетов человеческого духа, а вместе с тем это искусство чем дальше, тем больше помогает спорту. Я обратил внимание, что в конкурсной экспозиции есть довольно много снимков, посвященных неолимпийским видам спорта, имеющим, однако, большое и, несомненно, олимпийское будущее, виндсерфингу и дельтапланеризму. Мне кажется, что отличные спортивные снимки, а здесь таких представлено немало, обладают недооцененными еще пропагандистскими возможностями. Они словно бы призывают людей укреплять свое тело, совершенствовать свою волю, формировать свой характер. Мне, бывшему председателю Федерации тяжелой атлетики Болгарии, а ныне руководителю Федерации гребли на байдарках и каноэ, кажется чрезвычайно важным это призвание спортивной фотографии. В силе же ее убедительности я не сомневаюсь. Недавно мой пятнадцатилетний сын Ивайло увидел в журнале красивые фотоснимки дельтапланеристов и мне с трудом удалось отговорить его от экспериментального полета на самодельном дельтаплане с нашего балкона.

М. Боташев. — Как ни странно, но чем больше развивается спорт, чем выше ранг соревнований, а Олимпиада в этом смысле — абсолютная вершина, тем дальше находится спортивный фоторепортер от места основных событий. Не случайно портрет Ирины Родниной на пьедестале почета в Лейк-Плэсиде, снятый в момент, когда по щеке прославленной спортсменки поползла слеза, был сделан в Москве. С экрана телевизора. Этот конкурс показал серьезный рост спортивной фотографии и еще раз напомнил, что о фоторепортерах следует заботиться, давая им возможность работать в условиях по крайней мере не худших, чем те, какие предоставлены операторам телевидения.

Ц. Мнакавар. — Фотографы понимают философию спорта — в этом снова убедил меня минувший конкурс. Мне кажется, что наше соревнование отличал такой же дух истинного олимпизма, какой непременно будет характерен для состязаний летних Игр в Москве. Печально, что Национальный олимпийский комитет Японии пошел на поводу у вашингтонской администрации и отказался участвовать в Олимпиаде-80. Только оказавшись в Москве и, в частности, на этой выставке, столь полно и совершенно отражающей все многообразие современного спорта, понимаешь, сколь многого лишены мои соотечественники-олимпийцы. Но понимаешь также и то, каким запасом жизнестойкости обладает современное олимпийское движение, как оно необходимо людям. Воистину спорт служит миру. Спортивная фотография, и это для меня несомненно, идет рука об руку со спортом в этом направлении. Она учит уважать, ценить, беречь человека.

ФОТОКОНКУРСЫ

РЕШЕНИЕ ЖЮРИ МЕЖДУНАРОДНОГО ФОТОКОНКУРСА, ПОСВЯЩЕННОГО ОЛИМПИЙСКИМ ИГРАМ 1980 ГОДА В МОСКВЕ

Международное жюри фотоконкурса рассмотрело 920 работ из 27 стран и присудило медали, дипломы и ценные призы за следующие работы:

Лешек Фидусевич (ПНР) — «Лицо спорта» (серия)

Педро Луис Раота (Аргентина) — Серия спортивных фотографий

Эрих Бауман (ФРГ) — Серия спортивных фотографий

Райнер Миттельштедт (ГДР) — Серия спортивных фотографий

Дмитрий Донской (СССР) — Серия спортивных фотографий

Юрий Абрамочкин (СССР) — «Точка зрения», «Велотрек» (серия)

Милан Рихтер (ЧССР) — Серия спортивных фотографий

Александр Яковлев (СССР) — Серия спортивных фотографий

Любомир Донов (НРБ) — «Альпинисты» (серия)

Павел Мелуш (ЧССР) — «Хоккей» (серия)

Секундино Амайя Гарсиа (Куба) — Серия спортивных фотографий

Вячеслав Ун Да-Син (СССР) — Серия спортивных фотографий

Т. Нараянан (Индия) «Футболисты» (серия)

Фан Шанг (Вьетнам) — Серия спортивных фотографий

Янко Гаров (НРБ) — Серия спортивных фотографий

Давид Бальсельс Соле (Испания) — Серия спортивных фотографий

Жавлхуугийн Даавасамбуу (МНР) — Серия спортивных фотографий

Тюн Ямамото (Япония) — Серия спортивных фотографий

Иван Захони (ВНР) — Серия спортивных фотографий

Ион Опря (СРР) — «Гимнастка Надя Комэнеч» (серия)

Брюн Лоренс (Франция) «На Роне»

Виктор Юрченко (СССР) — «Цена наград» (серия)

Валентин Кузьмин и Игорь Уткин (СССР) — «Приземлилась»

Сергей Гунеев (СССР) — «Победители и побежденные», «Капли борьбы» (серии)

Анатолий Бочинин (СССР) — Серия спортивных фотографий

Юрий Сомов (СССР) — Серия спортивных фотографий

Роберт Максимов (СССР) — Серия спортивных фотографий

Александр Макаров (СССР) — «Тяжкое бремя победы» (серия)

Дмитрий Моклецов (СССР) — «Бокс» (серия)

Геннадий Копосов (СССР) — «Великолепная шестерка»

Виктор Бердиган (СССР) — «На празднике»

«ВЕЛИКАЯ ПОБЕДА»

Чем дальше от нас военные годы, тем с большим волнением вспоминаем мы о тех, кто прошел трудными фронтовыми дорогами, чувствуем горение их сердец, их веру в Победу. О них вновь рассказала нам Всесоюзная фотовыставка «Великая Победа», посвященная 35-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне. На ее стендах, экспонировавшихся в залах Центрального Дома Советской Армии имени М. В. Фрунзе, было представлено 420 работ 98 авторов. 240 фотографий исторического раздела повествуют о буднях фронта и тыла, об освобождении народов Европы от фашизма. Кадры войны, являющиеся бесценными документами нашей эпохи, наполнены громадным эмоциональным зарядом, высокой силой образного обобщения. Каждое новое поколение, знакомясь с ними, будет вновь и вновь открывать для себя великий подвиг советского народа. Мы видим на выставке войну от первого до последнего дня, знамя над рейхстагом, парад Победы. С современной Советской Армией нас знакомит специальный раздел, состоящий из 180 фотографий. Славные боевые традиции, мир сегодняшнего солдата, могущество военной техники, находящейся в умелых руках молодых воинов — все это отражено в снимках фотожурналистов, работающих над военно-патриотической темой.

За 35 послевоенных лет состоялось немало фотовыставок, вышли десятки фотоальбомов, вместивших в себя сотни военных фотографий, а на страницах прессы публиковались многие тысячи. Казалось бы, мы уже знаем все военные снимки. И тем не менее на стендах этой выставки демонстрировались новые, еще не известные нам работы. Их авторы — и военные фотокорреспонденты, обнаружившие в своих фототеках кадры, ранее по каким-то причинам не публиковавшиеся, и фотографы — участники войны, с которыми мы не были прежде знакомы. Их снимки, простые по форме, потрясают своим глубоким содержанием, зачастую показывают войну такой, какой мы ее еще не видели.

На войне снимали не только профессионалы, но и отдельные фотолюбители, и немало неизвестных фотографий можно разыскать в их личных архивах. Но прежде всего необходимо найти тех людей. Приложить максимум усилий в этом направлении — дело чести фотографической общественности. Об этом и о многих других вопросах, связанных с поиском и сохранением ценнейших исторических фотодокументов Великой Отечественной войны, говорилось на творческом обсуждении при подведении итогов выставки, которое завершилось вручением ее участникам памятных медалей и дипломов.



В. АФОНИН



ПЕРВЫЙ ЗАМЕСТИТЕЛЬ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ ОРГКОМИТЕТА «ОЛИМПИАДА 80» В. И. ПОПОВ ПРИВЕТСТВУЕТ ОРГАНИЗАТОРОВ И ГОСТЕЙ ВЫСТАВКИ

«СПОРТ — ПОСОЛ МИРА»

570 лучших снимков, присланных на международный конкурс спортивной фотографии, посвященный Олимпиаде-80, были отобраны для показа на Всесоюзной художественной выставке «Спорт — посол мира». Она открылась в Центральном выставочном зале Москвы.

Роль спорта в развитии добрососедских отношений и сотрудничества между странами, его значение в жизни людей, духовная красота и физическое совершенство гармонически развитого человека были раскрыты в произведениях живописи, скульптуры, графики, плакатах и фотографиях, продемонстрировавших высокий уровень мастерства их создателей. Выступившие на вернисаже заместитель министра культуры СССР Г. В. Иванов, председатель правления Союза художников СССР Н. А. Пономарев, заместитель председателя правления Союза журналистов СССР Я. А. Ломко, первый заместитель председателя Оргкомитета «Олимпиада-80» В. И. Попов подчеркнули, что выставка проникнута идеями интернационализма, мира и гуманизма. Она прекрасно отображает сам дух спортивного движения и явится значительным событием в культурной программе XXII Олимпийских игр.

ПРИЗ ВРУЧЕН

В Москве, в пресс-центре ООН, режиссер аудиовизуальной службы департамента общественной информации секретариата ООН Пьер Дабонна вручил советскому фотожурналисту Леониду Якутину специальный приз ООН за участие в ежегодном фотоконкурсе «Уорлдпрессфото», проходившем в Амстердаме.

«ЧЕЛОВЕК И ТРУД»

В Вильнюсе, в республиканском Дворце профсоюзов, открылась вторая выставка «Человек и труд», организованная Обществом фотоискусства Литовской ССР. Экспозиция посвящена 40-летию восстановления Советской власти в Литве и 60-летию со дня I съезда профсоюзов Литвы. Люди труда, новостройки республики, преобразования на селе — вот главные сюжеты представленных работ. Емкое содержание девиза выставки раскрыто средствами художественной фотографии. Снимки из циклов «Люди Литвы» и «Литва с птичьего полета» А. Суткуса, «Ветеринарная клиника» А. Мацияускаса, «Рыбаки» М. Баранаускаса, «Урожай» Р. Захаревичюса, «Лето мелиораторов» С. Падаляявичюса, отдельные работы Л. Руйкаса, Р. Пожерскиса, В. Шонты, В. Узнявичуса раскрывают возможности решений этой важной темы.

«Кадр-80» в Армавире



ОТКРЫТИЕ ВЫСТАВКИ
ФОТО М. БОГАЧЕВА

С давних пор крупные республиканские и всесоюзные фотографические мероприятия проводятся соответственно в крупных городах. На этот раз был выбран небольшой, но многим хорошо известный город на Кубани Армавир. Здесь состоялся, можно сказать, большой российский фотографический сбор: совещание методистов, руководителей фотолюбительских коллективов и фотолюбителей — участников Всероссийского конкурса фотоклубов «Кадр-80», посвященного 110 й годовщине со дня рождения В. И. Ленина.

К совещанию была приурочена выставка из 261 фотографии 166 авторов — участников конкурса.

Конкурс получился весьма представительным: в адрес оргкомитета 720 фотографов из 69 фотоклубов РСФСР, авторы с Украины, из Белоруссии, Литвы, ГДР, НРБ, СФРЮ прислали 1564 снимка.

Выставку открыл первый секретарь Армавирского горкома партии Н. Слюсарев.

Нужно сказать, что горком партии оказал большую помощь организаторам выставки на всех этапах ее проведения. Она пользовалась постоянным вниманием со стороны горисполкома (в частности, заместителя председателя Н. Гусевой и заведующего отделом культуры А. Гончара). Для экспозиции было предоставлено прекрасное помещение, местные предприятия изготовили оригинальные художественные призы, которые учредили горком КПСС, горисполком, горком ВЛКСМ, Дом пионеров и школьников, Армавирский стекольный завод, другие учреждения и организации. Работе семинара посвящались публикации в местной прессе. Слов благодарности гостей заслужила городская фотостудия «Армавир» (в особенности ее председатель, подлинный энтузиаст фотографии А. Ованесов).

Еще до вернисажа начало работу совещание методистов и руководителей фотоклубов. Перед собравшимися с докладами выступили председатель правления Всероссийского фотоклуба «Кадр» Р. Крупнов, члены правления А. Баскаков и В. Афонин, заместитель главного редактора журнала «Советское фото» Г. Чудаков, председатель фотоклуба «Молния-2» (Московская обл.) Л. Ассалов и другие.

Для обсуждения был предложен широкий круг вопросов: тенденции развития современного фотографического искусства, участие фотолюбителей в конкурсах и выставках, межклубные выставки, формы клубной деятельности, цветная съемка.

У стендов выставки прошел обмен мнениями по содержанию работ. Всеми был отмечен высокий уровень оформления экспозиции, продуманный, четкий по замыслу и исполнению. Говорили о возросшем идейном уровне творчества фотолюбителей, о жанровом разнообразии представленных снимков, о новых тенденциях изобразительного языка в творчестве фотохудожников. Если на Всероссийской фестивальной выставке 1977 года были представлены преимущественно фотографии в традиционном полутоновом исполнении, то настоящая выставка познакомила зрителей с широким диапазоном сложной техники фотопечати, с применением элементов фотомонтажа, «мокрой маски», черно-белой и цветной изогелии, соляризации, лирированного изображения и монохромной цветной печати. Эти приемы обогатили изобразительную палитру современного фотоискусства и расширили творческие возможности отображения окружающего нас мира.

Шел разговор и о том, что представительных фотосмотров республиканского и союзного масштабов проводится до обидного мало, а участвовать в них желают очень многие. Недостаток авторитетных крупных любительских выставок в стране ощущается. В этом отношении армавирский вариант — долгожданная «ласточка» на нашем фотолюбительском небосклоне.

Жюри присудило диплом I степени и золотую медаль фотоклубу «Молния-2». Дипломы II степени и серебряные медали — фотоклубам «Урал» (Уфа) и «Волга» (Горький). Дипломы III степени и бронзовые медали — фотоклубам «Магадан», «Мурманск», «Кубань» (Краснодар), «Ракурс» (Чебоксары).

Золотые медали среди индивидуальных участников вручены Б. Иллову (Чебоксары), Н. Чернобаю (Краснодар), Л. Ассалову и Н. Сафонову (Монино), В. Шумкову (Магадан), В. Шонте (Каунас) и С. Лазукичу (СФРЮ). Серебряные медали — О. Машковскому (Уфа), Н. Корпусенко (Петрозаводск), В. Теселкину и Л. Гельдерману (Мурманск), В. Дьбе (Тюмень), В. Щеколдину (Ульяновск), З. Шегельману (Могилев), Г. Лепперту (СФРЮ). Бронзовые медали — Н. Тересову (Краснодар), И. Полетаеву (Астрахань), А. Пчелинцеву (Петропавловск-Камчатский), С. Покалюкину (Горький), Д. Петряеву (Монино), Р. Андрееву (Херсон), Н. Эндеру (ГДР). Приз редакции журнала «Советское фото» вручен В. Шашенко (Тольятти) за работу «Рассказ ветерана». Кроме того, были вручены призы разных организаций и учреждений Армавира.

Работа совещания и выставки увенчалась полным успехом. Пример Армавира достоин подражания и продолжения. Есть все основания полагать, что благодаря помощи городских организаций местный фотоклуб может стать базовым не только для Краснодарского края, но и в более широком масштабе. Сил у армавирцев много. Энтузиазма не занимать. Ибо движет ими любовь к фотографии и понимание ее места и роли в современной жизни.

М. ЛЕОНТЬЕВ,
наш спец. корр.



С. ВАРКОВ САААМСКИЕ ГОНКИ

В. ИВАНОВ ДЕРЕВЕНСКИЕ МАЛЬЧИШКИ
Б. ВАСОВ ЖИЛИ-БЫЛИ...
А. БАСКАКОВ ПЕРВЕНЕЦ
А. ГРИНЕНИЩЕВ НАЕДИНЕ С ПЛУТОНОМ









Негативный процесс

После съемки образовавшееся на пленке изображение остается невидимым. Чтобы сделать его видимым и несветочувствительным, пленку подвергают обработке, которая состоит из проявления, промежуточной промывки, фиксирования, окончательной промывки и сушки. На негативе самые яркие детали объекта съемки получаются самыми темными, так как в этих местах на пленку действовало больше всего света и выделилось больше всего серебра, создающего потемнение. И наоборот, самые темные места объекта будут почти прозрачными. Напомним, что прозрачные участки на негативе называются тенями, а темные — светами в соответствии с объектом съемки.

Для проявления пленки нужно пользоваться специальными проявителями, которые называются мелкозернистыми. Ведь отпечатки с пленочного негатива получают путем увеличения. При этом увеличивается не только само изображение, но и изображение зернистой структуры серебряных частиц, из которых оно состоит. Мелкозернистость — одно из главных требований правильного проявления, и, если оно не соблюдено, то даже отпечаток размером 13×18 см может быть совершенно неудовлетворительным по качеству. На мелкозернистость, кроме состава проявителя, решающим образом влияют точная экспозиция при съемке и условия проявления. Передержанный и особенно перепроявленный негатив (очень частый случай в практике начинающего любителя!) всегда будет иметь повышенную зернистость. Поэтому термометр и часы должны стать вашими обязательными спутниками, начиная с проявления первых же пленок. Зернистость изображения будет также тем выше, чем больше светочувствительность пленки, которой вы пользуетесь. Поэтому пленку нужно выбирать исходя из условий освещения и не стремиться фотографировать только на высокочувствительных сортах.

Обычно фотолюбители интересуются, какой рецепт проявителя лучше всех. Еще сто лет назад один крупный фотограф ответил на этот вопрос: тот, которым вы пользуетесь. Все проявители работают хорошо, важно выбрать доступный, привыкнуть к нему и знать, что от него можно ожидать. В фотографических справочниках приводятся десятки рецептов проявителей, однако для получения стабильных результатов лучше вначале остановиться на стандартном проявителе № 2. Он поступает в продажу в готовом виде. Его можно приготовить и самостоятельно по следующему рецепту: метол 8 г, сульфит натрия безводный 125 г, сода кальцинированная (углекислый натрий безводный) 5,75 г, бромистый калий 2,5 г, воды — до 1 л. Именно в этом проявителе проводятся на фабриках испытания всех пленок и именно для него справедливы указанные на их упаковке время проявления, светочувствительность, контрастность. Для других рецептов эти характеристики могут несколько отличаться от номинальных, поэтому при использовании любого другого проявителя нужно проявлять пленку столько времени, сколько указано на его упаковке, а не на упаковке пленки. Нормальная температура для всех проявителей 20°С.

Из готовых в продажу поступают метоловые, метол-гидрохиноновые, фенидон-гидрохиноновые проявители. Правила их приготовления указываются на упаковке.

В настоящее время получил распространение проявитель в таблетках ВК. Он прост в приготовлении, обладает стабильными свойствами от партии к партии. Долго сохраняется в сухом виде, позволяет сразу обработать 3—4 пленки практически с постоянным качеством. Хранить его в разведенном виде не рекомендуется. Кстати, совет пользоваться по возможности всегда свежим проявителем справедлив: ведь при использовании старых или истощенных растворов страдает качество негатива.

Отличные результаты на отечественных пленках получаются при использовании также особо мелкозернистого проявителя ДК-20. Его состав: метол 5 г, сульфит натрия безводный 100 г, метаборат натрия четырехводный 2 г, роданистый натрий 1 г, бромистый калий 0,5 г, воды — до 1 л. Время проявления — от 15 мин для низкочувствительных пленок («Фото-32») до 25 мин для высокочувствительных. В 1 л можно обработать шесть пленок. Для этого проявителя очень важное значение имеет чистота сульфита натрия. Сульфит марки «Фото», а тем более технический непригоден, нужно пользоваться только реактивным (чистым, химически чистым).

Если на упаковке проявителя или в рецепте указано лишь одно время проявления, оно относится к пленкам средней чувствительности. Высокочувствительные пленки нужно проявлять на 3—5 мин дольше, однако в таких случаях всегда полезно провести пробную обработку кусочка экспонированной пленки.

Для фиксирования можно использовать любой состав или любой готовый фиксаж. Лучше пользоваться кислым фиксажем. Время фиксирования при 20° С — 10—12 мин. В 1 л можно отфиксировать до 10 пленок.

Обработку пленок ведут в пластмассовых светонепроницаемых бачках. Зарядку бачков (так же как и разрядку отснятой кассеты аппарата) необходимо проводить в полной темноте — современные пленки общего назначения чувствительны ко всем лучам спектра или, как говорят, имеют изопанхроматическую сенсибилизацию. Однако после того как крышка бачка закрыта, можно включить неяркий белый свет и провести всю обработку (не открывая до конца фиксирования крышки) при свете.

Для начинающих основную трудность представляет заправка пленки в спираль бачка, так как эта операция делается в темноте на ощупь. Для предотвращения ошибок следует поучиться делать это на свету, используя засвеченную пленку. Пленка должна ложиться на спираль ровно, без перекосов, чтобы витки ее не слипались даже по краям. Перед этим внимательно ознакомьтесь с инструкцией, приложенной к бачку. Неправильно заряженная в бачок пленка при обработке слипнется, и кадры будут безнадежно испорчены. Перед намоткой пленки спираль бачка должна быть совершенно сухой. При зарядке бачка, как и вообще при обращении с пленкой, не следует касаться пальцами эмульсии, так как следы с пленки неустранимы.

Строго выдерживайте технологию обработки. После зарядки бачка залейте в него требуемое количество проявителя (обычно 350 мл), заметьте время и вращайте спираль по крайней мере в течение 15 с через каждую минуту во время всего проявления. Слейте проявитель, промойте пленку под струей или в двух сменах чистой воды около 1 мин. Залейте в бачок фиксаж, вращайте спираль и во время фиксирования. В конце этого процесса пленка становится несветочувствительной и крышку бачка можно открыть. Заключительную промывку в проточной или часто сменяемой воде лучше вести в большом сосуде — тазу, ванне. Время промывки не менее 25—30 мин. Недостаточная промывка (как, впрочем, и недостаточное фиксирование) могут привести к выцветанию пленки или к появлению на ней пятен.

Для сушки пленку вывешивают в помещении, где нет пыли, но не на сквозняке. Для устранения капелек воды перед сушкой пленку полезно окунуть на полминуты в слабый раствор стиральной пасты или шампуня (3—5 капель на бачок), а затем сильно встряхнуть. Чтобы пленку не поцарапать, сразу после сушки ее разрезают на куски по 5—6 кадров, которые хранят завернутыми в кальку. Это предохраняет ее и от перекручивания.

Правильно обработанный негатив имеет нормальную плотность и контрастность. На нем отчетливо видны все детали как в светах, так и в тенях (в таких случаях говорят, что он хорошо детализирован). Негатив нормальной плотности должен быть настолько прозрачным, что, если наложить его на печатный текст (газету или книгу), через самые плотные участки шрифт должен хорошо просматриваться при нормальном освещении. Нельзя, как часто делают, просматривать негатив на просвет. Наличие совсем темных участков (например, неба), через которые даже на просвет с трудом видна нить лампы накаливания, свидетельствует как о неправильном проявлении, так и о чрезмерной экспозиции. Получить с таких негативов удовлетворительный отпечаток обычно невозможно.

Нужно научиться различать дефекты пленки, связанные с проявлением (недопроявление и перепроявление), от дефектов, связанных с неправильной экспозицией при съемке. Если детали в тенях (то есть самых светлых участках негатива) переданы хорошо, а общая плотность нормальная, то экспозиция правильна. Если детали в тенях отсутствуют, а света имеют незначительную плотность, то допущена недодержка. А если детали в тенях проработаны хорошо, а в светах плохо, то изображение переэкспонировано.

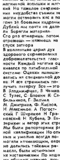
Таким образом, недодержанный, так же как и недопроявленный негатив, недостаточно плотен, детали в его самых светлых участках отсутствуют. При сильной недодержке и недопроявлении на негативе вообще могут быть видны только отдельные части изображения, соответствующие самым ярким деталям сюжета. Негатив не имеет почти никаких тональных переходов. Наоборот, при передержке (так же как и при перепроявлении) негатив получается чрезмерно плотным, все детали слишком темны. Светлых мест на негативе нет, детали и в светах и в тенях выявлены плохо. Дефекты негативов очень трудно исправить, поэтому главная цель, к которой необходимо стремиться как при съемке, так и при проявлении, — это получение негатива хорошего качества.

А. ШЕКЛЕИН

Трест «Союзфото»

Пятьдесят лет назад возникла необходимость создания агентства, способного оперативно и в достаточном количестве снабжать советскую и зарубежную прессу фотоинформацией. Из двух небольших фотоорганизаций «Пресс-клише» и «Русфото» был образован всесоюзный литературно-иллюстративный трест «Союзфото». В целом ряде крупных городов, таких как Ленинград, Киев, Минск, Свердловск и другие, открывались его отделения. И вот фотографии с коротким емким текстом уже прочно заняли место на страницах газет и журналов.

Главным редактором «Союзфото» был казначей талантливый организатор знаток полиграфии и фотожурналистики С. Евгенов. Его заместителями — опытные бильдредакторы Л. Межеричер и В. Гришвник. Под их руководством советские фотомастера создали впечатляющую летопись индустриализации и коллективизации в нашей стране. Вспоминаю яркие сюжеты 1931—1933 годов: гигантские корпуса в густых сетках строительных лесов, Турксиб, Днепрогэс, новые домны, мартены, выпуск первых советских турбин, тракторов, комбайнов, показ преображенного быта рабочих и колхозников, первые ударные бригады.



Образ нового человека проходил через все большие и малые серии. Помню, с каким интересом рассматривали люди фотосерии «Молодежь Трехгорки», «Семья Филипповых», «Уголь и розы» (о Никите Изотове). По снимкам «Союзфото» весь мир получал представление о грандиозном размахе начавшегося тогда социалистического строительства.

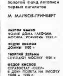
Мы размещались в тесном помещении, испытывали трудности с пленкой и аппаратурой. Комнату, где сидели бильдредакторы С. Лоскутов, Л. Дубальт, В. Фишман, от репортерской лаборатории отделяли лишь черные шторы. Лаборатория, в сущности, состояла из стола с водостоками, разделенного перегородками. Каждое отгороженное место сверху закрывалось крышкой. Свои рабочие места мы в шутку называли «стойлами». Снимали на малочувствительные ортохроматические пластинки 9×12 и 6×9 см в основном клапкамерами «Нэттель» и зеркалками. Когда для нас приобрели две первые «лейки», пользоваться ими доверили лишь ведущим фотомастерам.



Сейчас даже трудно вообразить физическую нагрузку фоторепортера, отправлявшегося тогда на съемку: тяжелая камера, две дюжины кассет со стеклянными пластинками, две коробки дополнительных пластинок, мешок для перезарядки, огромный деревянный штатив, лампы для магниевой вспышки и магний. Но тяжелое снаряжение, неудобства съемки не могли остановить нас в погоне за боевыми кадрами. Дублей мы почти не делали. Берегли материал. Сто раз отмеришь, потом отрежешь — нажмешь на спуск затвора.

В коллективе царил дух здорового соревнования, доброжелательства, гласности. Каждый негатив оценивался по пятибалльной системе. Оценки вывешивались на специальной доске. И все стремились получить пятерку. Все — это В. Владимирцев, В. Чемко, С. Тулес, С. Блохин, К. Сабельников, Г. Зельма, М. Дмитриев, Ф. Кислов, Н. Максимов, А. Погостский, Г. Широков, Н. Грановский, Н. Кубеев, Э. Евзерихин и автор этих строк. Мы были репортерами разной квалификации. Но опытные и умелые всегда помогали начинающим, охотно делились тайнами ремесла, были истинными их наставниками. По нашему общему мнению, лучшие снимки возникали в результате плодотворного творческого соревнования. Они вошли впоследствии в золотой фонд летописи первых пятилеток.

М. МАРКОВ-ГРИНБЕРГ



ВИКТОР ЧЕМКО
НОВЫЕ ДОМА РАБОЧИМ.
МОСКВА, УСАЧЕВКА. 1933 г.

ФЕДОР КИСЛОВ
ДОМНЫ. 1930 г.

ГЕОРГИЙ ЗЕЛЬМА
СЛУШАЮТ МОСКВУ. 1930 г.

ФЕДОР КИСЛОВ
СТРАТОСТАТ «СССР»
В ДЕНЬ ПОЛЕТА НА ВЫСОТУ
19000 м. 1933 г.

СЕРГЕЙ БЛОХИН
СТАЛЕВАР ЗАВОДА
«СЕРП И МОЛОТ». 1932 г.

Знаете ли вы?..

Что известные изобретатели фотографии Ньепс, Дагерр, Тальбот были разносторонне одаренными людьми! Что в историю мировой культуры они вошли не только как лица, которым удалось закрепить изображение, полученное в камере-обскуре, но и как открыватели в других областях науки, техники, искусства!

Так Жозеф Нисефор Ньепс (1765—1833) до изобретения им гелиографии вместе с братом Клодием Ньепсом занимался конструированием двигателя для больших судов, который должен был приводиться в работу сжиганием семени ликоподия, распыляемого воздухом. Эта машина была ими запатентована. Братья занимались также получением синей краски индиго из растения вайды, в чем было заинтересовано французское правительство.

Потом Нисефор Ньепс увлекся совершенствованием способа печати с камня — литографией.

Всем этим он занимался до изучения химических явлений, происходящих под влиянием действия света.

Луи Жак Манде Дагерр (1787—1851) был известен во Франции как художник-декоратор, большой мастер передачи на полотне эффектов световой игры. Многие театральные постановки обязаны своим успехом его оформлению, которое произвело в свое время переворот в декоративном искусстве. Дагерр так изображал сумерки, воздух, атмосферные явления, что зрители не отличали, где действительность, а где картина. Многие бросали в полотна бумажные шарики и монеты, чтобы убедиться — не подлинное ли это пространство.

Дагерр писал также жанровые картины, которые, благодаря хорошему рисунку, колориту, освещению и перспективе, пользовались большим успехом на выставках.

Вместе с художником Бутоном он задумал и построил в Париже знаменитую диораму — специальное здание, в котором картины «оживлялись» с помощью освещения.

Суть изобретения состояла в том, что картины писались с двух сторон одного и того же холста: при освещении полотна спереди зритель видел одну картину, при освещении с задней стороны — другую. Особый интерес и новизну иллюзиона представляло то, что виды менялись перед глазами зрителей незаметно, словно бы по волшебству.

Известный английский ученый Вильям Генри Фокс Тальбот (1800—1877) был членом Лондонского Королевского общества. Кроме того, что он дал практические способы получения фотографий на бумаге и возможности размножения снимков, он оставил солидные труды по математике, астрономии, археологии. Ряд работ Тальбота относится к области спектроскопии. В частности, им открыты так называемые полосы Тальбота.

Подробно с биографиями ученых можно познакомиться в книгах: Я. Я. Заягинский «Четыре имени — три эпохи. Из области фотографических открытий» М. Издание Русского фотографического общества в Москве, 1910; С. В. Евгенов «Дагерр, Ньепс, Тальбот. Популярный очерк об изобретателях фотографии» М., 1938.

Когда и где в нашей стране была открыта первая фотографическая школа!

Первая русская школа фотографии была открыта 1 октября 1916 года в Одессе. Называлась она «Фотографические курсы Г. С. Михайлова-Мучкина».

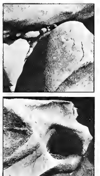
Как сообщалось в уставе курсов, они выпускали специалистов художественной фотографии, фотомеханических способов черно-белой и цветной печати, технических приложений фотографии в фотопромышленных производствах и специалистов фототорговли.



Кто из русских фотографов получил первую международную награду!

Это был С. Л. Левицкий. Он получил золотую медаль за снимки, экспонировавшиеся на Всемирной выставке фотографии в Париже в 1851 году.

Людмила Клодт Форма — свет — образ





Недавно редакция журнала «Советское фото» порадовала московских любителей фотографии очередной выставкой.

На этот раз мы имели удовольствие познакомиться с творчеством Анатолия Кирилловича Кулакова — фотолюбителя из города Пущино. Профессия Кулакова — художник по интерьеру и оборудованию. В 1968 году он окончил Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В. И. Мухиной, получил направление в строившийся тогда на берегу Оки Биологический научный центр и вот уже 12 лет живет и работает там.

В маленьких городах, где нет своих театров, музеев, концертных залов, каждая творческая личность играет особую роль. Не удивительно поэтому, что Анатолию Кирилловичу выпало на долю стать именно тем человеком, вокруг которого в Пущино начали объединяться любители изобразительного искусства.

Так был создан клуб «Коряга». В маленький домик у реки потянулись те, кто хотел заниматься резьбой по дереву, живописью, ювелирным искусством. И Кулаков стал первым «президентом» этого клуба. Потом он организовал детскую студию рисунка и живописи, в которой теперь уже есть младшая и старшая группы и где он преподает вместе со своей коллегой Татьяной Лайко. Анатолий Кириллович мечтает на основе этой студии создать полноценную художественную школу.

В Пущино есть и клуб фотолюбителей, членом которого является Кулаков. Естественно, что у каждого любителя свой подход к натуре, свой уровень мастерства. Именно поэтому интересно рассматривать работы профессионального художника, взявшего в руки фотоаппарат.

Первое ощущение, которое охватывает тебя, когда попадаешь на выставку Кулакова, — поразительная чистота и законченность замысла. Обращает на себя внимание тщательная продуманность каждой вещи, начиная с чисто фотографических приемов и кончая общей композицией листа.

Для Анатолия Кирилловича процесс творчества не завершается в тот момент, когда увиденное им маленькое чудо оказывается пойманным объективом его камеры. Потом будет кропотливая работа с негативом, процесс печатания — доведение отпечатка до совершенства. Особую роль художник отводит фону, на который помещает изображение. Фон каждой фотографии не случаен. Он — последний штрих замысла и служит не только рамой для композиции, но и подчеркивает ее основную тональную характеристику.

Кулаков любит ставить перед собой сложные задачи, связанные с формой. Вероятно, это естественное проявление профессионального мышления художника.

Многие его композиции можно определить по поставленной задаче: «белое на белом» (яйца на тарелках), «темное на черном» (натюрморт со свечами), «прозрачное и плотное» (яйца и флаконы), «форма гладкая и мятая» (натюрморт с самоваром и чашками).

Для Кулакова предельная выразительность образа прежде всего связана с раскрытием некоей сущности вещей. Его интересует не мгновенная изменчивость состояний, освещения, чувства, а вечные категории, присущие предметам окружающего нас мира. Именно поэтому время как бы отступает в его композициях.

Особенно наглядно это проявилось в большой серии фотографий «Камни», которая была им сделана в Сибири во время путешествия по Енисею. Красноярские «Столбы» снимали многие фотографы. Величина, монументальность и прихотливость очертаний сделали «Столбы» туристской достопримечательностью. Обычно их снимают общим планом, стараясь удивить зрителя сходством очертаний с животными или человеком. На фотографиях Кулакова нас поражает игра природы, забавляет и удивляет нерукотворная, почти скульптурная выразительность контуров, их монументальность.

Как рассказывает Анатолий Кириллович, «Столбы» потрясли его воображение. Но серия Кулакова ни одним кадром не повторила работ его предшественников. Именно этим она и интересна для зрителя. Здесь огромное раскрывается через малое, целое — через фрагмент. Кулакова поразила структура камня, контрастность размеров, причудливость формы.

Его «Камни» не имеют границ, они бесконечно уходят за кадр, и перед нами уже не конкретное явление, которое мы можем охватить взглядом, а фантастический каменный мир, в который мы попали по воле художника.

Две фотографии из этой серии дают реальное представление о том, что показывает нам автор. Это куски скал, снятые вместе с травой и деревьями. В них Кулаков сталкивает два мира. Мир мертвой и живой природы. И какой беззащитной, какой хрупкой предстает перед нами живая природа рядом с неколебимой, вечной мощью этих каменных исполинов.

Отношение к природе у Кулакова свое, я бы сказала, жалостливое. От его пейзажей веет легкой грустью, они вызывают у зрителя щемящее чувство недолговечности этой красоты и желание защитить ее. Деревья на фотографиях Кулакова не просто часть растительного царства, окружающего человека, не только среда его обитания — они имеют свой индивидуальный характер, свою судьбу, они вызывают у зрителя тот или иной эмоциональный отклик.

Фотографии Кулакова не сразу начинают говорить с вами. В них нет ничего броского, внешне эффектного, они просты по содержанию. Но остановитесь перед ними, попробуйте вглядеться в них — и перед вами раскроется та неповторимая затаенная красота мира, мимо которой мы часто проходим, не замечая ее.

ФОТО
АНАТОЛИЯ КУЛАКОВА

ИЗ СЕРИИ «КАМНИ»



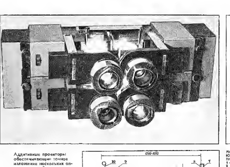
ФОТО АНАТОЛИЯ КУЛАКОВА



ИЗ СЕРИИ «НАТЮРМОРТ»



Александр Кан Аддитивный проектор



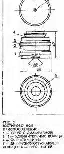


РИС 3
ЮСТИРОВОЧНОЕ ПРИСПОСОБЛЕНИЕ
1 — ТУБУС С ДИАФРАГМОЙ
2, 3 — УДЛИНИТЕЛЬНЫЕ КОЛЬЦА
4 — ОБЪЕКТИВ «И 49»
5 — ДИФФУЗНО-ОТРАЖАЮЩЕЕ КОЛЬЦО 6 — КРЕСТ НИТЕЙ

Аддитивные проекторы, обеспечивающие точное наложение нескольких оптических изображений на общем экране, позволяют ускорить и упростить решение ряда творческих задач обработки черно-белых, цветоделенных и цветных изображений *.

К таким задачам относятся
— получение изображений в условных цветах с целью достижения желаемой цветовой гаммы и контраста
— разделение в цвете градаций черно-белых изображений с наблюдением изображения при изменении параметров проекции
— оптический монтаж изображений и масок,
— получение цветных контурных линий в изображениях и цветных фотобарельефов,
— растрирование изображений,
— мультиплицирование изображений (многократное повторение с заданными сдвигами при визуальном контроле),
— микрофильмирование цветных источников информации на ахроматических материалах
— фоторегистрация синтезированных изображений по методу рирпроекции (с просветного экрана) или фронтпроекции (с отражающего экрана)

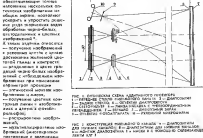
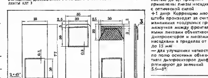


РИС 1 ОПТИЧЕСКАЯ СХЕМА АДДИТИВНОГО ПРОЕКТОРА
1 — ПЕРЕДНЕЕ СТЕКЛО ФИЛЬМОВОГО КАНАЛА 2 — ДИАПОЗИТИВ
3 — ЗАДНЕЕ СТЕКЛО, 4 — ОБЪЕКТИВ ДИАПРОЕКТОРА
5 — СВЕТОФИЛЬТР 6 — ЛИНЗА НАСАДКА С ТРЕХКООРДИНАТНЫМ ПЕРЕМЕЩЕНИЕМ 7 — ЗЕРКАЛО 8 — ДИФФУЗНЫЙ ЭКРАН
9 — ОБЪЕКТИВ ФОТОАППАРАТА 10 — РУЛОННЫЙ МИКРОФИЛЬМ

РИС 2 КОНСТРУКЦИЯ ФИЛЬМОВОГО КАНАЛА а — ДИАПОЗИТИВЫ ДЛЯ ВЕРХНИХ КАНАЛОВ, б — ДИАПОЗИТИВЫ ДЛЯ НИЖНИХ КАНАЛОВ в — МОНТАЖ ДИАПОЗИТИВА 1 и МАСКИ 2 С ПОМОЩЬЮ СКЛЕИВАЮЩЕЙ ЛЕНТЫ КЛТ 3



Оптическая схема любительского аддитивного проектора представлена на рис 1, общий вид конструкции 4-канальной системы на базе диапроектора «Свет ДМ-4Т» — на фото

Конструкция имеет следующие особенности
— фильмовый канал — общий для всех четырех проекторов — состоит из двух плоскопараллельных стекол, разделенных регулируемыми по толщине прокладками,
— для согласования масштабов изображений с точностью до 0,1 процента применены линзы насадки с оптической силой +1 дптр. Коррекцию масштаба производят за счет изменения воздушных промежутков между фронтальными линзами объективов диапроекторов и линзами-насадками в пределах от 5 до 15 мм
— для улучшения четкости по полю основные объективы диапроекторов диафрагмируют до значений 5,6—8*.

* Подробно об этих задачах и способах их решения с помощью фотоувеличительной техники можно прочесть в книге Г. Вуддеха «Творческие методы печати в фотографии» М.: «Мир», 1978.

*Хорошие результаты достигаются также при замене штатных объективов диапроектора на объективы «И 23У» 4,5/110 мм.

— плоскопараллельное смещение линз-насадок в плоскости, перпендикулярной оптической оси, позволяет без микрометрических приспособлений совмещать изображения по осям X и Y с точностью до 0,2—0,3 мм в плоскости экрана (при увеличении в 15—20 раз);

— линзы-насадки крепятся на подвижных фланцах с помощью магнитов. Фланцы могут смещаться вдоль оптической оси объективов. Совмещение изображений по углу разворота обеспечивается либо вручную, либо с помощью рычажного приспособления с зажимом для диапозитивов. Это возможно благодаря тому, что совмещаемые кадры расположены на отрезках пленки, значительно выступающих за фильмовый канал (рис. 2).

Чтобы обеспечить контроль плоскопараллельности экрана, фильмового канала и объективной доски, использовано юстировочное приспособление, представляющее собой диафрагму диаметром 1 мм с крестом нитей в ее центре в сочетании с объективом «И-69» 2,8/28 мм. Конструкция приспособления показана на рис. 3.

Крест нитей делают из провода ПЭВ ⌀0,05 мм либо фотографически и монтируют на дне тубуса в предметной плоскости объектива «И-69», перпендикулярной к его оптической оси. Диафрагма с крестом нитей должна находиться на оптической оси объектива. На оправе объектива закреплено белое кольцо, диффузно отражающее свет.

Диффузный экран аддитивного проектора должен быть смонтирован на плоской поверхности. Для этой цели в качестве основы удобно использовать зеркало.

Если изображение освещенного креста нитей, отраженное от зеркала (диффузный экран временно удаляют), совпадает с метками на отражающем кольце объектива, то это значит, что зеркало установлено перпендикулярно оптической оси юстировочного приспособления и, следовательно, экран с достаточной для данной системы точностью параллелен плоскости (плоскости фильмового канала или плоскости объективной доски), на которой базируется юстировочное приспособление.

При смещении креста нитей относительно оптической оси объектива из-за неточности монтажа юстировочное приспособление необходимо вращать, следя за тем, чтобы при повороте сдвиг изображения креста нитей относительно меток на отражающем кольце объектива был одним и тем же с точностью до 1 мм.

Для того чтобы обеспечить возможно меньшие потери поля зрения при совмещенной проекции, диапроекторы ДМ-4Т требуется положить набок, что ухудшает условия их охлаждения. Поэтому приходится ограничить время непрерывной работы до 15—20 мин и обдувать корпуса проекторов воздухом с помощью дополнительного вентилятора.

Крепление фильмового канала должно допускать простую разборку для чистки. В данной конструкции фильмовый канал крепится вплотную к оправам конденсорных блоков диапроекторов с помощью двух резиновых колец.

Стекла фильмового канала по краям необходимо тщательно зашлифовать и заполировать.

Светофильтры для аддитивной проекции рекомендуется изготавливать из стекол СС-5, ЗС-1, КС-11 толщиной не менее 3 мм.

Для получения изображений в условных цветах можно использовать светофильтры из других сортов стекол или окрашенных пленок (синих, зеленых, красных, желтых, голубых и пурпурных).

Фотосъемку изображений с экрана удобно делать по схеме фронтпроекции. Яркость изображения при увеличении в 15—20 раз достаточна, чтобы в затемненном помещении четко контролировать и совмещение, и цвет изображений.

Регулировку яркости по каналам и изменение цветового баланса производят раздельно с помощью регуляторов напряжения, например такого, как «Светоч-300». Для цветных обращаемых фотоматериалов типа «Орво UT-18», «Орво UK-17» при диафрагме 5,6 объектива съемочной камеры выдержки не превышают 10 с.

Последовательность работы с аддитивным проектором можно рассмотреть на следующем примере. Допустим, требуется передать в условных цветах градации черно-белого изображения в сочетании с фотобарельефом. После отбора сюжета с исходного негатива изготавливают 4—5 позитивов методом оптической печати (с заданным изменением масштаба). В зависимости от требований к контрасту цветного изображения используют диапозитивную или фототехническую сверхконтрастную пленку.

Выдержки варьируют так же, как при печати изогелий, например в интервале 1:2:4:8 или 1:3:9:27.

В процессе оптической печати в позитивы впечатываются метки (штрихи), облегчающие совмещение изображений на экране аддитивного проектора.

С позитивов 1-го поколения печатают контактным способом негативы 2-го поколения. Затем подбирают негативы, позитивы и маски, которые должны участвовать в синтезе.

Каналы аддитивного проектора настраивают на одинаковый масштаб, помещая в них одинаковые тест-изображения.

В соответствии с замыслом обработки снимка позитив устанавливают, к примеру, в синий канал, негатив — в зеленый, в красный устанавливают фотобарельеф — слегка сдвинутые наложенные высококонтрастные негатив и позитив, в белый — позитив нормального контраста, сложенный с высококонтрастным негативом, содержащим почернения, соответствующие самым светлым элементам объекта *.

Последовательно при оптимальной яркости совмещают изображения в белом и красном, в красном и синем, в красном и зеленом каналах.

Баланс цветов подбирают при визуальном контроле, изменяя напряжение на лампах проекторов. При фотографировании изображения с экрана необходимо предварительно определить баланс чувствительности фотослоев. Это делают, чтобы скорректировать выдержки при раздельном экспонировании и получить на фотоматериале эффект, соответствующий визуальному впечатлению.

Если аддитивные светофильтры обладают достаточно узкой зоной светопропускания, то изменение спектральных характеристик источников света при изменении напряжения на лампах практически не сказывается на цветности излучения каналов.

* При использовании масок нужно увеличить зазор в фильмовом канале [illegible] устройства выполнить совмещение и фиксацию масок с помощью склеивающей ленты КЛТ.

ФОТОТЕХНИКА

Отвечаем читателям

● Прошу вашей консультации по технологии изготовления зеркального покрытия.

Т. Дистель,
Бронницы Московской обл.

Предлагаем способ Брешира, который выгоден тем, что прочная серебряная пленка допускает полировку. Можно изготовить зеркала как с внешним, так и с внутренним покрытием.

Восстанавливающий раствор А приготавливают заранее и выдерживают 2—3 недели в темном месте.

Раствор А

Сахар	100 г
Спирт 96%-ный	125 мл
Азотная кислота	4 мл
Вода	1000 мл

Раствор Б

Азотнокислое серебро	100 г
Вода	1000 мл

Раствор В

Едкое кали	50 г
Вода	750 г

Раствор Г

Азотнокислое серебро	15 г
Вода	1000 мл

К 38 мл раствора Б добавляют 2 мл крепкого нашатырного спирта, образующийся осадок растворяют добавлением по капле нашатырного спирта. При помешивании вливают 35 мл раствора В. Смесь примет темно-коричневый цвет, который исчезнет после добавления по капле нашатырного спирта. Медленно взбалтывая, вливают раствор Г до слабого помутнения, затем состав профильтровывают.

Стекло протирают азотной кислотой и промывают водой. К 30 мл раствора для серебрения добавляют 10 мл раствора А и наливают смесь на поверхность стекла. Мелкие детали можно погружать в раствор целиком, при покрытии большой поверхности на ней нужно сделать пластилиновый бортик и наливать раствор как в кювету. Через 1—2 мин раствор станет темно-коричневым. После появления на поверхности раствора серебристой пленки процесс закончен.

Теперь зеркало следует промыть, просушить, поверхность пленки отполировать замшей или (если используется внутренняя сторона слоя) покрыть нитрокраской.

Консультант
А. ДОБРОСЛАВСКИЙ

Гиперсенсибилизация при съемке

Основные принципы увеличения уровня реализуемой светочувствительности методами гиперсенсибилизации и латенсификации были изложены в предыдущем номере «СФ». Одни из них выполнимы в лабораторных условиях и требуют определенного оснащения, а также значительных затрат времени. Другие осуществимы с помощью имеющейся съемочной аппаратуры.

Известны несколько конкретных предложений для реализации гиперсенсибилизации при съемке. Так, дополнительное экспонирование фотоматериала может быть проведено непосредственно в фотокамере. Изобретатель Мэл Кол проводил совместное фотонное усиление (СФУ) при съемке с помощью четырех микролампочек, расположенных внутри камеры между затвором и объективом. В момент срабатывания затвора они «подсвечивали» фотопленку импульсом света, который определенным образом регулировался в зависимости от уровня основной экспозиции. Варьирование энергии дополнительного импульса позволяло изменять соотношение полезной и фоновой составляющих. Визуально это выражалось в снижении контрастности негатива с увеличением фонового импульса, что позволяло с большим успехом применять последующее форсированное проявление, если в этом была необходимость.

Лампочки размещались по углам кадрового окна на расстоянии 5 мм от плоскости пленки. Определенным образом выбранное направление излучения давало достаточно равномерное распределение освещения от фонового импульса. Снимки, приведенные автором для иллюстрации работы устройства, показывают хорошие результаты на черно-белой пленке при коэффициенте усиления до 4×. При двукратном усилении, то есть экспонировании с завышением светочувствительности пленки вдвое, фоновый импульс почти не вносит изменений в характер изображения. С увеличением коэффициента свыше 4× становится явно заметным снижение контраста, завуалированность, зернистость и потеря деталей в тенях.

Однако в результате многочисленных опытов автор приходит к выводу, что форсированная проявка вовсе не обязательна, и предпочитает нормальный режим обработки пленки. Мэл Кол утверждает, что СФУ (в некоторых изданиях называемое иррадиацией) почти не увеличивает зернистости и несколько повышает контурную резкость.

Утверждения, что при обработке с предварительным и последующим экспонированием пленки сохраняют хорошую гранулярность фотослоя и малую зернистость, следует принимать с большой осторожностью. Многим фотографам известно, что камеры с большим уровнем светорассеяния внутри них (аналог совместного действия полезной и фоновой экспозиции) дают изображение с более грубым зерном, нежели идентичные камеры с глубоко матовыми покрытиями внутренних частей.

При наличии микролампочек с цветовой температурой излучения, не вносящей цветоискажения, этот вариант наиболее подходит для повышения реализуемой светочувствительности цветных материалов. Некоторые зарубежные фирмы даже выпустили опытные образцы 35-мм камер, оснащенные встроенными микролампочками и приставками для дозирования уровня фонового импульса.

В отдельных случаях целесообразен отбор световой энергии для СФУ от электронной вспышки. Москвич А. Волгин предложил конструкцию, в которой дополнительный импульс поступает от электронной вспышки по световоду внутрь камеры. Принцип действия остается тем же, однако влияние короткого импульса более эффективно. Регулирование светового потока осуществляется простым его перекрытием в месте соединения световода с импульсной лампой.

Вполне приемлемые результаты показало устройство с пассивными световодами — четырьмя волоконными световодами, вставленными в специально просверленные для этой цели отверстия во фланцевом кольце камеры «Практика L». Через световоды в камеру поступал световой поток, суммарно равный световому потоку при диафрагме 8.0. При средней экспозиции сюжета для пленки чувствительностью 250 ед. ГОСТа 1/125 с и при диафрагме 2.8 освещенность изображения, соответствующая теням, сопоставима с дополнительной фоновой подсветкой через световоды. Съемка проводилась при 1/500 с и диафрагме 4, то есть с недодержкой в три индекса экспозиции. Для контроля и сравнения результатов кадры с фоновой засветкой перемежались с кадрами, экспонированными обычным способом.

Есть практики, которые после съемки с вынужденной недодержкой (что требует форсированной проявки) открывают затвор камеры во время обратной перемотки, повторно экспонируя пленку легкой фоновой засветкой. Объектив закрывают листом бумаги, чтобы гарантировать равномерное и рассеянное освещение кадрового окна в камере. Экспонометр системы TTL позволяет точно определить желаемую дозировку освещения пленки за такой «ширмой». Уменьшить дозировку можно дополнительным диафрагмированием объектива.

Вряд ли стоит называть этот метод латенсификацией, но при некотором навыке можно добиться выравнивания контрастов и лучшей проработки в тенях.

В заключение следует заметить, что введение в фотокамеры (и, например, «Киев 17») систем, позволяющих производить повторную экспозицию на один кадр, во многом упрощает, при необходимости, проведение как предварительных, так и последующих за основной экспозицией различных воздействий на фотоматериал.

С. АФАНАСЬЕВ

Копилка опыта

● Известно, как важно глубокое чернение внутренних поверхностей фотокамер и других оптических установок.

Достаточно крупные поверхности можно обклеивать острогофрированной черной бумагой, формовку самих гофров нетрудно произвести в любительских условиях.

О. Шульман из г. Химки предлагает для этой цели изготовить профильную матрицу (рис. 1) из дюралюминия, латуни или пластмассы. В качестве исходного материала он использует черную защитную бумагу от фотоматериалов. Бумагу размачивает и укладывает вдоль волокон на матрицу, параллельно ее пазам, а затем вдавливает ножом, придерживая другим ножом предыдущий паз. После просушивания для придания жесткости на полученный гофр (не снимая с матрицы) сверху подклеивает тонкую бумагу жидко разведенным клеем ПВА. После полного высыхания гофр (рис. 2) снимает с матрицы, разрезает по размерам внутренних поверхностей фотоаппарата и приклеивает его в нескольких точках.



Рис. 1

Рис. 2

Отечественные кинофотопленки

Продолжая разговор о фотопленках, начатый в «СФ», 1980, № 8, публикуем основные характеристики полиграфических и рентгенографических пленок. Пленки для полиграфии выпускаются в листах форматом 13×18, 18×24, 24×30, 30×40, 30×42, 40×50, 42×61 и 50×60 см, а также поставляются в рулонах размером 8×3000, 14,6×3000, 19,6×3000, 32×3000 и 112×2000 см. Листовые рентгеновские пленки имеют формат 13×18, 15×40, 18×24, 24×30 и 35,6×35,6 см. Дозиметрические пленки и пленки для рентгенографии зубов выпускаются форматом 3×4 см, а листовая рентгенпленка марки РТ-6М — 28×28 и 30×40 см. Размеры рулонов для пленки РМ-1 — ширина 30 см, длина 25 м, для пленки РТ-6М — ширина 19 и 42 см, длина 25 м.

Л. ТОВКАЛО

Марка пленки	Назначение	Светочувствительность, ед. ГОСТ	Цветочувствительность	Разрешающая способность, лин/мм, не менее	Коэффициент контрастности, не менее
ПЛЕНКИ ПОЛИГРАФИЧЕСКИЕ И ДЛЯ НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИХ ЦЕЛЕЙ					
ФТ-10	Изготовление полутоновых диапозитивов с черно-белых негативов	11—22	несенсибилизированная	100	1,3
ФТ-11	Изготовление полутоновых негативов с черно-белых оригиналов	16—32	ортохром	100	1,0
ФТ-12	Изготовление цветоделенных полутоновых негативов с многоцветных оригиналов	65—130	изопанхром	73	1,0
ФТ-20	Изготовление полутоновых диапозитивов с мягких негативов	4—11	несенсибилизированная	100	2,2
ФТ-22	Цветоделенная съемка мягких полутоновых оригиналов при косвенном методе цветной репродукции	8	изопанхром	100	2,2
ФТ-30	Контактная печать со штриховых, растровых и текстовых негативов	1—2	несенсибилизированная	116	3,2
ФТ-31	Штриховая и растровая съемка черно-белых оригиналов	8—22	ортохром	116	3,2
ФТ-32	Получение цветоделенных негативов с многоцветных растровых и штриховых оригиналов	16—32	изопанхром	116	3,2
ФТ-41	Получение растровых негативов и диапозитивов повышенного качества	0,5—1,0	ортохром	193	4,5
ФТ-41-П (на лавсановой основе)	Для изготовления фотошаблонов	0,7—1,0	ортохром	246	5,5
ФТ-41-СС	Пленка со съемным эмульсионным слоем. Изготовление фотошаблонов и растров	0,4	»	не нормирована	4,5
ФТ-101	Сверхконтрастная для фоторабот в полиграфии	0,2	»	250	10,0
ФТ-101П (на лавсановой основе)	» » »	»	»	»	»
ФТ-101М	Для штриховых и растровых работ, обработка в автоматической проявочной машине	0,2—0,4	»	200	8,0
ФТ-111	Растровая и штриховая съемка в фоторепродукционном аппарате и на контактно-копировальных установках	15	»	170	10,0
ФТ-112П	Изготовление цветоделенных растровых негативов прямым способом растрирования в репродукционных установках	30	изопанхром	70	9,0
ФТФ-2	Скоростная запись фототелеграфных сигналов	180	ортохром	100	3,7
ФТФ-3 (на лавсановой основе)	» » »	»	»	100	»
ФТ-ФН	Изготовление диапозитивов, текста в скоростных фотонаборных машинах	60	»	100	5,0
ФТ-ПК (на лавсановой основе)	Изготовление полутоновых диапозитивов с заданным интервалом плотностей при постоянном режиме проявления	СФ 4—10 ЖФ 0,4—1,0	»	86	СФ 0,55—0,70 ЖФ 1,4—1,6

Марка пленки	Назначение	Чувствительность к рентгеноизлучению	Сенсибилизация	Разрешающая способность, лин/мм, не более	Коэффициент контрастности, не менее	Время проявления, мин
ПЛЕНКИ ДЛЯ РЕНТГЕНОГРАФИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ И РЕГИСТРАЦИИ ИОНИЗИРУЮЩИХ ИЗЛУЧЕНИЙ						
РМ-1	Медицинская рентгеносъемка с применением люминесцентных усиливающих экранов	400	несенсибилизированная	не нормирована	2,8	4—8
РМ-6	» » »	1400	ортохром	»	3,5	4—8
РМ-В	» » »	650	несенсибилизированная	»	3,0	8
РТ-1	Промышленная радиография деталей большой толщины	25	»	»	3,0	4—8
РТ-2	Промышленная дефектоскопия					
	— с усиливающим экраном	400	»	»	3,0	8—10
	— без экрана	15	»	»	2,5	8—10
РТ-4М	Промышленная радиография, научная рентгенография	5,0	»	»	3,5	4—8
РТ-5	» » »	3,0	»	»	4,0	4—8
РТ-6М	Регистрация космических излучений	70	»	»	3,0	8—10
РФ-3	Съемка изображений с флюоресцирующих экранов	1100	ортохром	82	2,1	4—8
РФ-Х-1	Съемка с экранов крупнокадровых флюорографов	800	ортохром	75	1,8	4—8
РЗ-1	Рентгенография зубов	25	несенсибилизированная	—	3,0	4—8
РЗ-2	» » »	13	»	—	3,5	4—8
РНТМ-1	Промышленная дефектоскопия тонких деталей, в медицине диагностирование опухолей мягких тканей	13	»	100	3,5	8
РМ-5-1	Регистрация малых доз облучения	25	»	»	3,0	8—10
РМ-5-3	Регистрация больших доз облучения	5,0	»	»	3,5	8—10

Негативная пленка «Орвоколор NC-19»

По нашей просьбе Торговое представительство Германской Демократической Республики предоставило редакции журнала «Советское фото» материалы по обработке цветной негативной пленки «Орвоколор NC-19». Об этом рассказывает Г. Хёфер, инженер отдела химии.

Эта многослойная с двойным маскированием пленка идентична выпускавшейся ранее пленке NC-19 MACK. Она обладает мелким цветным зерном и высокой контурной резкостью. Благодаря особым образом сбалансированной цветовой градации хорошо сглаживаются сильные световые контрасты. Цветовая температура, на которую рассчитана пленка, — 4200 К, то есть ее можно применять как при естественном, так и при искусственном освещении от ламп накаливания.

Как известно, с негативов NC-19 получают отпечатки на цветной фотобумаге и диапозитивы на плоской цветной формативной пленке с отличной насыщенностью цвета и «бриллиантностью» изображения, а также хорошего качества черно-белые фотографии при их увеличении.

Режимы обработки пленки NC-19 определены инструкцией Орво-5166 и указаны в таблице 1.

Указанное время обработки рассчитано на медленное и нерегулярное (ненаправленное) движение растворов. Следует помнить, что режим движения раствора во многом определяется конструкцией проявочной машины, что может потребовать небольшой коррекции процесса.

Промывка после цветного проявления должна быть максимально интенсивной, желательно применения водяных насосов и насыщение воды пузырьками воздуха.

Недостаточная промывка приводит к повышению уровня комиальной плотности и, тем самым, к трудностям при копировании.

Вместо фиксирующей ванны С-71 можно применять экспресс-фиксаж А-324 в разведении 1 : 4. При этом время фиксирования сокращается до 2 мин.

Для поддержания постоянной активности цветного проявителя служит регенератор С-15R. После проявления одной 35-мм или 6-см пленки, либо другого равного по площади цветного фотоматериала нужно добавлять каждый раз по 50 мл регенератора.

В отбеливающий и фиксирующий растворы добавляются идентичное количество регенератора. Если растворы не подкреплять регенераторами, то следует каждый раз увеличивать время обработки.

Нормы использования 1 л раствора даны в таблице 2.

Готовые для разведения реактивы поступают в продажу в упаковке «Орво». Готовая упаковка исключает возможность ошибок при дозировке. Рабочие растворы рассчитаны на одинаковый объем — 1 л.

Рецепты растворов для обработки цветной пленки следующие.

ТАБЛИЦА 1

Операция обработки	Обозначение рецепта	Название упаковки	Время, мин	Температура, °С
Цветное проявление	«Орвоколор-15»	Цвет. проявит. С-15	7—8	20±1/4
Промывка	—	—	15	12—15
Отбеливание	«Орвоколор-55»	Отбел. ванна С-55	5	19—21
Промывка	—	—	5	12—15
Фиксирование	«Орвоколор-71»	Фиксир. ванна С-71	5	19—21
Промывка	—	—	15	12—15
Обработка смачивателем	F=905(1+200)		1/2	19—21
Сушка	—	—		макс. 40

ТАБЛИЦА 2

Операция обработки	Малоформатная пленка или рольфильм в штуках	Листовая пленка 9×12 см в листах
Цветной проявитель без регенерации	7	40
Цветной проявитель с регенерацией	11	60
Отбеливающая ванна	10	55
Фиксирующая ванна	14	75

ТАБЛИЦА 3

Операция обработки	Время, мин	Температура, °С
Цветное проявление	11	20±1/4
Промывка	1/2	12—15
Стоп-ванна	2	19—21
Промывка	5	12—15
Отбеливание	5	19—21
Промывка	5	12—15
Фиксирование	5	19—21
Промывка	15	12—15
Обработка смачивателем F-905 (1+200)	1/2	19—21
Сушка		макс. 40

Цветной проявитель «Орвоколор-15»

А-901 (Трилон Б) — 3 г
Гидроксиламинсульфат — 1,2 г
Диэтилпарафенилендиаминсульфат (ЦПВ-1) — 3 г
Карбонат калия (поташ) — 75 г
Сульфит натрия безв. — 2 г
Бромистый калий — 2,5 г
pH=10,9±0,1

Регенератор для «Орвоколор-15» «Орвоколор-15R»

А-901 — 3 г
Гидроксиламинсульфат — 1,5 г
Диэтилпарафенилендиаминсульфат — 4,5 г
Карбонат калия — 75 г
Сульфит натрия безв. — 2,5 г
Бромистый калий — 1,9 г
pH=10,9±0,1

Отбеливатель «Орвоколор-55»

Цианоферрат калия (III) (калий железосинеродистый) — 40 г
Бромистый калий — 15 г
Дигидрогенфосфат калия (калий фосфорнокислый однозамещенный) — 25 г
pH=5,2±0,2

Регенерацию отбеливающей ванны в проявочных машинах проводят таким образом, чтобы концентрация цианоферрата калия (III) не превышала 40 г/л. Применяя регенератор, который не содержит цианоферрата калия (II), целесообразно в свежий раствор отбеливающей ванны добавлять 2,8 г цианоферрата калия (II) (калий — железо II сульфат).

Фиксаж «Орвоколор-71»

Тиосульфат натрия — 200 г
pH=7,0±0,5

Кроме того, можно пользоваться следующим сокращенным режимом обработки по инструкции Орво-5168К, запатентованной в ГДР, с применением набора концентрированных растворов (табл. 3).

ОТВЕЧАЕМ ЧИТАТЕЛЯМ

● Мне удалось изготовить из алюминия переходное кольцо, но я не знаю, как получить черную матовую влагостойкую поверхность. Жду вашего совета.

И. Яковлев
Ленинград

Существуют различные варианты чернения алюминия, например окраска следующим составом: целлулоид 15 г, ацетон 100 г, амилацетат 100 г, уксусная эссенция 50 г, ламповая копоть 5 г. Химический способ чернения заключается в выдерживании детали в растворе из концентрированной азотной кислоты (2 мл), насыщенного раствора азотнокислой меди (10 мл) и воды (до 500 мл). Наибольшую прочность покрытия гарантирует анодирование.

В ванну с 20-процентным раствором серной кислоты погружают обрабатываемую деталь вместе с алюминиевым электродом, на расстоянии около 10 см от него. На деталь и электрод через реостат подается переменное напряжение 10—15 В. Сила тока контролируется так, чтобы она составляла от 1 до 3 А на 100 $см^2$ площади детали. Через 10—30 мин деталь переносят в ванну с раствором черного анилинового красителя (температура 50—90°С). После достижения нужной глубины окраски деталь кипятят 1—2 мин в воде.

Кен Бисо Несколько слов о себе

Фотокорреспондент газеты «Дейли уорлд», США



ДЕТИ — ПРОТИВ АТОМНОГО ОРУЖИЯ. НЬЮ-ЙОРК

ПОД ЗАЩИТОЙ МАМЫ

Я родился в мае 1951 года в городе Акроне, в штате Огайо. Отцу моему вскоре дали новое назначение, и мы переехали в город Колумбус — столицу нашего штата. И вот именно там, когда мне исполнилось шестнадцать лет, я и взял в руки первый фотоаппарат. Мне страшно нравился сам процесс съемки, хотя я тогда не только не ставил перед собой каких-либо задач, но и вообще не имел никакой определенной цели. Потом мне пришлось очень много ездить по стране, что было связано с моими общественными обязанностями в Союзе фермерских рабочих. И именно после этих поездок я понял, что обязательно буду фотожурналистом. Однако последующие шесть лет я потратил на безуспешные поиски работы, к мое материальное положение было, мягко выражаясь, неопределенным... Попытка поступить в Рочестерский политехнический институт не увенчалась успехом по той простой причине, что я не мог уплатить за обучение положенных сорока тысяч долларов. Наука так бы и осталась для меня «за закрытыми дверями», если бы в то время мое здоровье не подвело, к сожалению, под действие программы помощи инвалидам. Таким образом — не было бы счастья, да несчастье помогло — я и поступил в университет моего родного штата Огайо.

Учился на инженера и одновременно серьезно занимался фотографией, стал делать в ней определенные успехи. Но от этого страдала учеба, и из «храма науки» я был отчислен. Разумеется, я снова попал в тяжелое положение, что, как известно, располагает к размышлениям.

И решение работать в коммунистической печати было принято мной окончательно и бесповоротно. В 1973 году я вступил в Лигу освобождения молодых рабочих, а тремя годами позже стал членом Коммунистической партии США. В эти же годы я начал посылать свои фотографии в редакцию «Дейли уорлд» и был столь же терпелив, как и настойчив: в 1979 году меня, наконец, приняли в эту газету фотокорреспондентом.

Работать в ней не только приятно, но и почетно. Наш редакционный коллектив принимает самое активное участие в коммунистическом движении, самом прогрессивном проявлении человеческого духа, основанном на самой передовой идеологии.

Фотографии, которые я посылаю на суд советских читателей, как мне кажется, дадут им возможность познакомиться с наиболее характерными для моей журналистской работы темами и сюжетами.

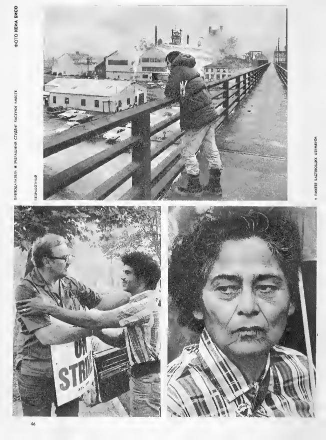


ФОТО КЕНА БИСО

БЕЗРАБОТНЫЙ

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ И ВЧЕРАШНИЙ СТУДЕНТ БАСТУЮТ ВМЕСТЕ

В ПИКЕТЕ БАСТУЮЩИХ ФЕРМЕРОВ

Фотоклуб «Пентакон»

Снимки, воспроизведенные на этих страницах, сделаны членами фотоклуба «Пентакон» в Дрездене, который функционирует при всемирно известном фотографическом предприятии того же названия. Клуб еще молод (ему пять лет), но уже успел приобрести известность.

Мы беседуем с руководителем коллектива Эберхардом Енигом.

— Фотоклуб «Пентакон» был представлен на театральном фестивале для рабочих в 1976 и 1978 годах, что само по себе является признанием его заслуг. Он имеет массу наград, призов за участие в международных выставках и конкурсах.

— В чем же секрет успехов клуба?

— Секрет прост: мы полностью отдаемся нашему увлечению. Каждый из нас стремится в своих фотографиях выразить самого себя, поведать людям о чем-то важном, помочь им открыть смысл событий, явлений нашей жизни. Мы сознательно ставим перед собой высокие цели, чтобы по ним измерять достигнутое.

— Не чувствует ли клуб себя одиноким?

— Конечно, нет. С самого основания мы последовательно стремились к организованному обмену опытом с единомышленниками. Наши связи с другими клубами выходят за пределы ГДР. Постоянные партнеры «Пентакона» — чехословацкие фотоклубы, в частности клуб в Каменички Шенов. Мы обмениваемся коллекциями примерно с десятью коллективами. Подборки работ оцениваются клубами, которые потом сообща подводят итоги. С 1978 года была введена новая форма обмена опытом — одновременно и полезная, и приятная. Раз в год «Пентакон» приглашает членов других фотоклубов из ГДР и ЧССР на совместные съемки. Для этого выбирается какое-нибудь живописное место в окрестностях Дрездена. Задается несколько тем (природа, портрет, акт и прочее). В прошлом году в результате коллективной съемки родилась фотовыставка, составленная по принципу «по две удавшиеся фотографии от каждого». Выставка экспонировалась в центре Дрездена.

— Ваш коллектив небольшой...

— Да, в клубе всего 20 человек, а пять лет назад было в три раза меньше. Малый состав имеет свои плюсы. Мы хорошо знаем друг друга, сильные и слабые стороны каждого. Это имеет важное значение для распределения функций, обязанностей членов клуба. Каждый может заниматься той фотографией, которая ближе ему по интересам, наклонностям. В то же время предусматривается выполнение обязательных тем, заданий.

— Как относятся к клубу ваши родственники?

— Во-первых, в клубе есть супружеские пары. Кроме того, мы привлекаем к участию в мероприятиях клуба членов своих семей. Так, на фотоэкскурсии в конце недели берем с собой жен, мужей, детей. Вместе отмечаем и праздники. Члены клуба всегда могут рассчитывать на полное понимание родственников, если нужно на несколько часов отлучиться в фотолабораторию.

— Как решаются финансовые проблемы?

— Фотоматериалы для выставочных целей, камеры, химикалии, приборы, расходы на электроэнергию, на командировки оплачивает профсоюз, к которому мы прикреплены.

— Ваши ближайшие планы?

— Мы подали заявку на участие в театральном фестивале для рабочих, который состоится в этом году. Кроме того, намечаем установить связи с некоторыми зарубежными фотоклубами.

А. НОЙМАН
главный редактор
журнала
«Фотография» (ГДР)
У. ПЕТЧ
редактор
отдела журнала



Р. ШТОЛЬЦ. ЛЕС И СВЕТ



Ф. ЗАДНИЧ

В. РАЙМЕРС В ЛОДКЕ

